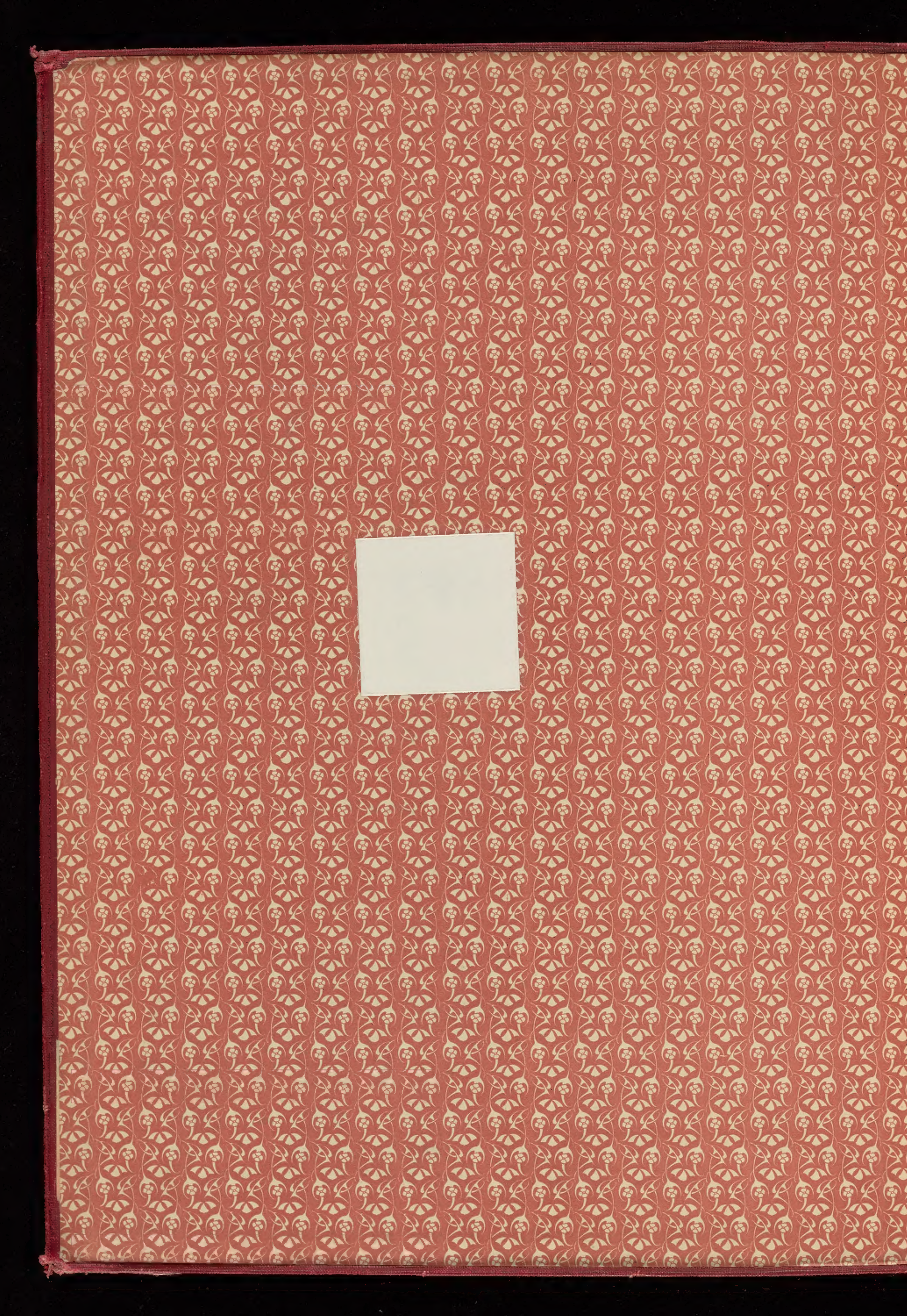
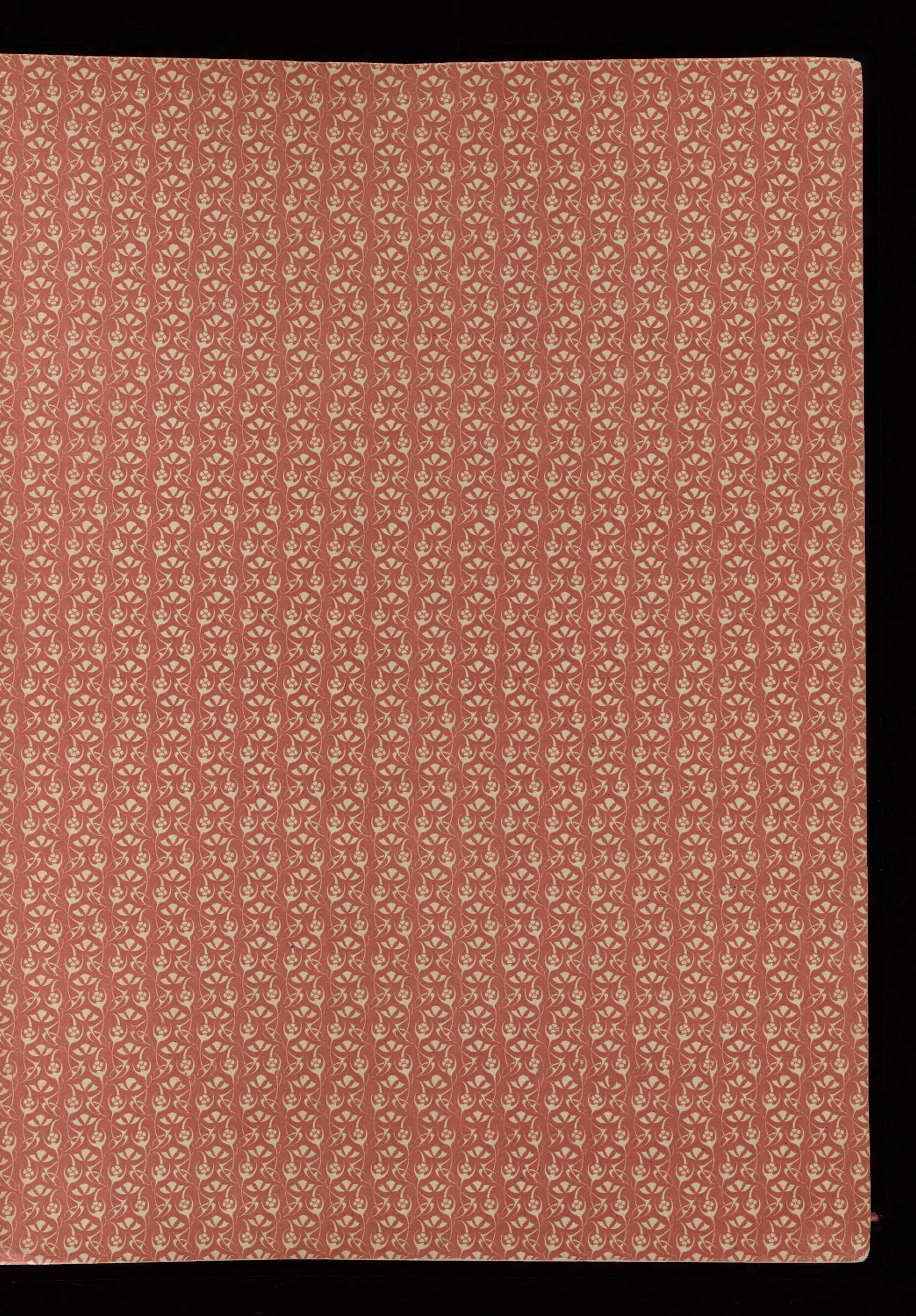
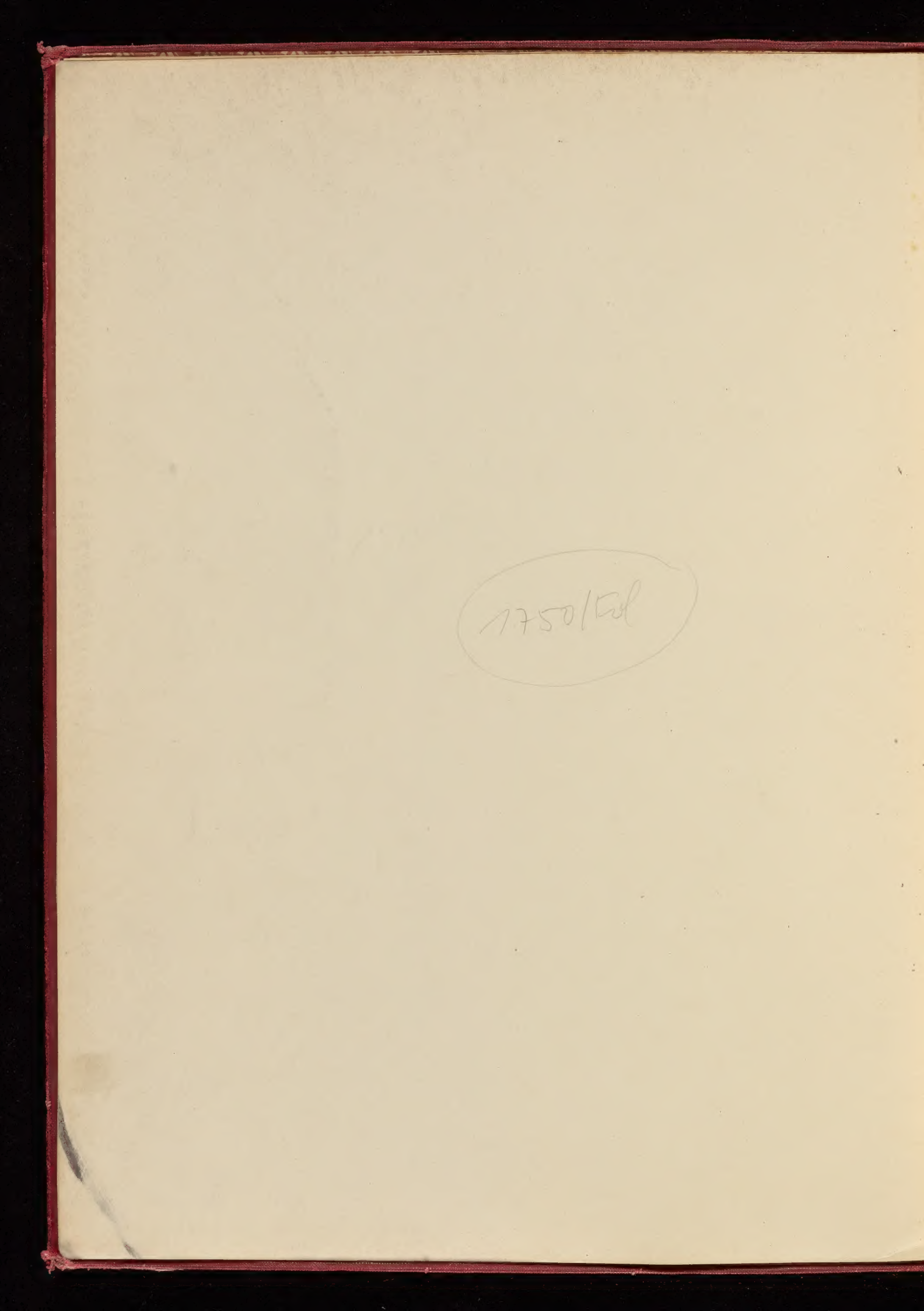
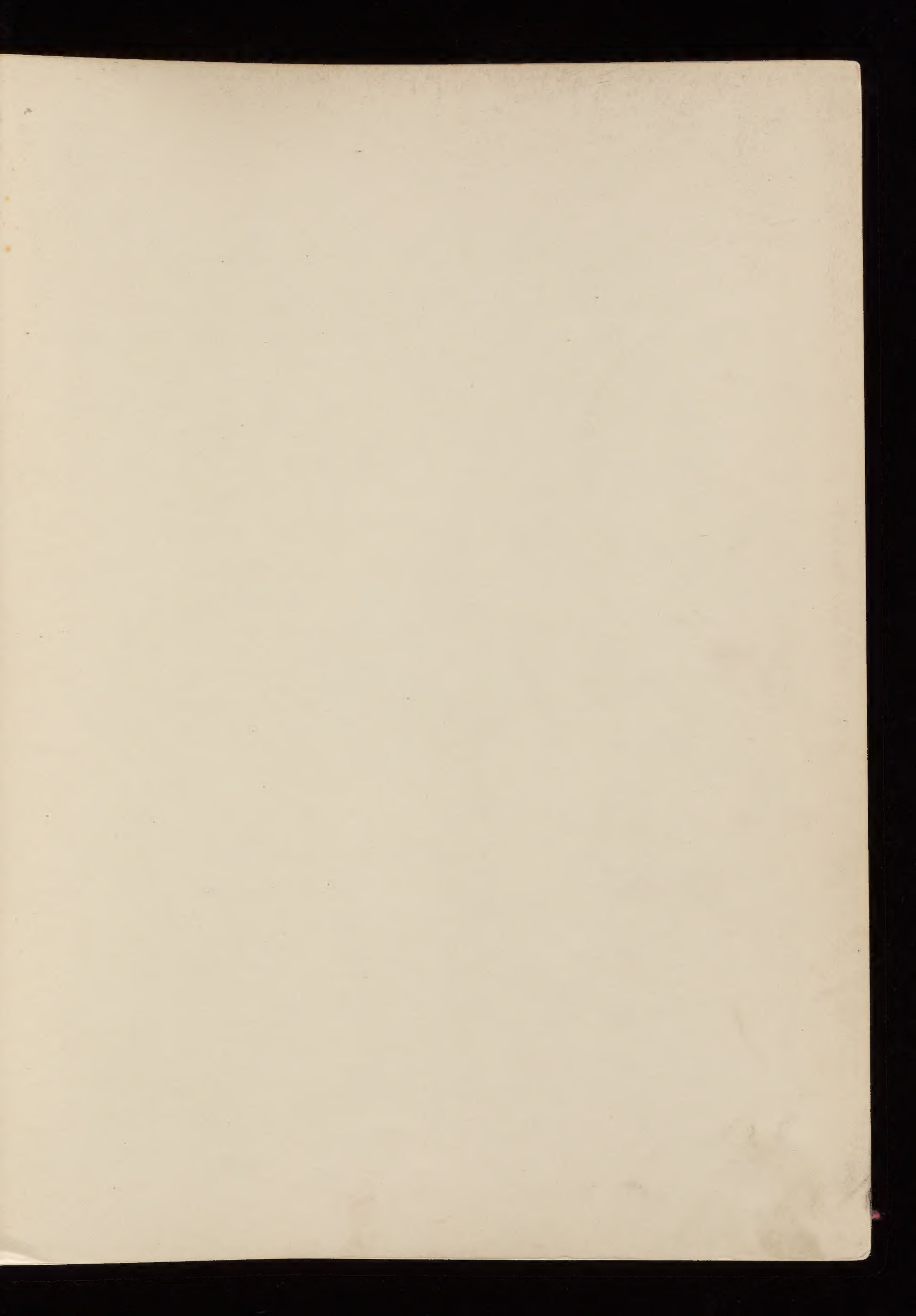
DEUTSCHE SCHMELZARBEITEN DES MITTELALTERS.

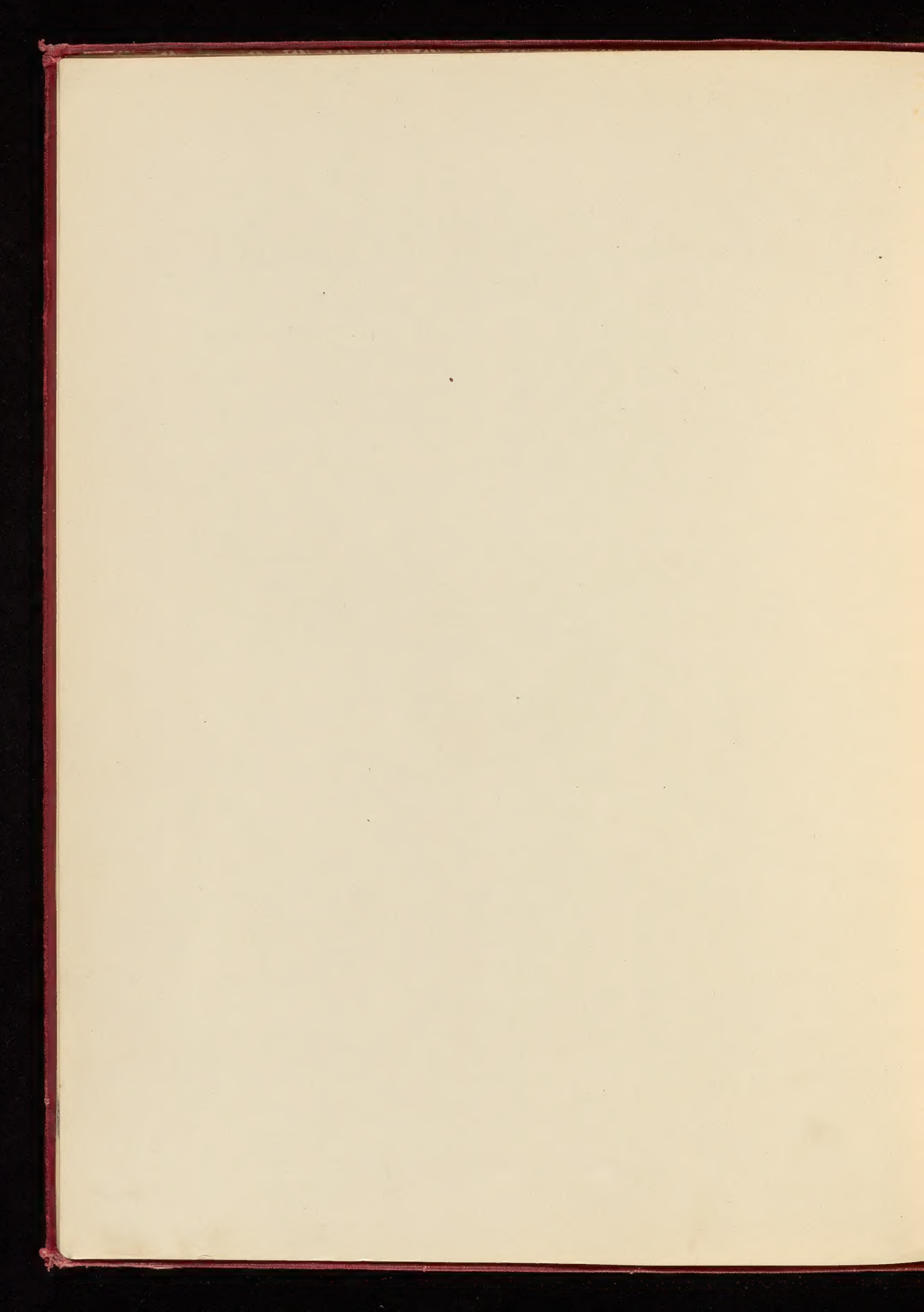
DR. OTTO VON FALKE
UND
HEINR. FRAUBERGER.











DEUTSCHE SCHMELZARBEITEN DES MITTELALTERS

UND ANDERE KUNSTWERKE DER KUNST-HISTORISCHEN AUSSTELLUNG ZU DÜSSELDORF 1902

HERAUSGEGEBEN VON

OTTO v. FALKE UND HEINRICH FRAUBERGER



MIT 130 LICHTDRUCKTAFELN, 25 FARBIGEN LICHTDRUCKTAFELN UND 55 TEXTABBILDUNGEN

FRANKFURT AM MAIN 1904

JOSEPH BAER & CO. ∾ HEINRICH KELLER

DRUCK VON AUGUST BAGEL, DÜSSELDORF

Nr. 68

VORWORT

NACHDEM im Laufe der letzten Jahrzehnte eine Reihe kunstgeschichtlicher Ausstellungen in Rheinland und Westfalen vorübergezogen ist, ohne ein literarisches Denkmal zu hinterlassen, schien es erwünscht, die Erinnerung an die umfangreichste derartige Veranstaltung, die Düsseldorfer Kunsthistorische Ausstellung des Jahres 1902 durch eine größere Veröffentlichung festzuhalten, die über die knappen Darbietungen eines Katalogs hinausgehen konnte.

Die Ausstellung hatte durch die unermüdliche Tätigkeit und Mühewaltung ihres Vorstandes und Leiters Domkapitular Professor Dr. Schnütgen und dank des Entgegenkommens von Kirchenvorständen, öffentlichen Museen und privaten Sammlern eine solche Fülle von bedeutenden Denkmälern vereinigt, daß sie zu eingehenden Forschungen, namentlich auf dem Gebiet der mittelalterlichen Kunst Westdeutschlands, aufforderte und eine unvergleichliche Gelegenheit darbot.

Für eine Veröffentlichung boten sich zwei gangbare Wege: Man konnte die bemerkenswertesten Stücke aus allen Gruppen, der Goldschmiedekunst und sonstigen Metallarbeit, der Plastik und Holzschnitzerei, der Textilkunst, dem Email, der Glasmalerei oder Keramik, herausgreifen. In diesem Falle mußte der Text bei der Verschiedenartigkeit des Materials auf kurze Beschreibungen und Erläuterungen oder auf allgemeine Andeutungen des inneren Zusammenhanges sich beschränken. Dieser Lösung der Aufgabe stand das Bedenken entgegen, daß der Ausstellungs-Katalog verbunden mit den Berichten in Kunstzeitschriften das Bedürfnis einer allgemeinen Übersicht bereits befriedigt hatte.

Ein zweiter Weg führte darauf hin, dasjenige Material, welches den Kern der Ausstellung bildete, welches sie vor anderen Unternehmungen der Art auszeichnete und ihre wissenschaftliche Bedeutung ausmachte, dieses zusammenzufassen und eingehend zu bearbeiten.

Diesen Kern der Düsseldorfer Kunsthistorischen Ausstellung bildeten anerkanntermaßen die DEUTSCHEN SCHMELZARBEITEN DES MITTELALTERS, die nie vorher in so geschlossener Reihe aufgetreten waren, nie vorher eine gleich günstige Gelegenheit zu Vergleichen dargeboten hatten und wahrscheinlich in absehbarer Zeit nicht wieder so vollständig vereinigt sein werden.

Bei dem Charakter der ganzen Düsseldorfer Ausstellung, die auch in ihrem industriellen und gewerblichen Teil weniger auf die bloße Befriedigung der Schaulust, als vielmehr auf ernste Belehrung und dauernde Förderung der technischen Wissenschaften ausging, konnte die Wahl zwischen beiden Publikationsformen nicht schwer fallen.

Wenn in dem vorliegenden Werk die Schmelzarbeiten in den Vordergrund gestellt und nahezu vollständig in Lichtdrucken und Farbentafeln veröffentlicht sind, so waren die Herausgeber sicher, damit zugleich die wichtigsten und in brauchbarer Form bisher noch nicht abgebildeten Hauptstücke der Ausstellung, die lange Folge rheinischer Reliquienschreine der romanischen Epoche, den beneidenswerten Besitz deutscher Kirchenschätze, der kunstgeschichtlichen Forschung zugänglich zu machen.

Für kein Gebiet war auch das Bedürfnis nach einer tiefer gehenden Bearbeitung so dringend, wie für dieses. So stattlich unser Besitz ist an diesen monumentalen Denkmälern mittelalterlichen Kunsthandwerks, so dürftig war die Litteratur darüber. Beschrieben ist Vieles; aber zu einer zusammenhängenden Darstellung der Entwicklung, zur sicheren Feststellung der Betriebsorte, Werkstätten und Meister, zu einer Geschichte deutscher Schmelzkunst ist bisher auch nicht der Versuch gemacht worden.

Aus diesen Gründen glaubten die Herausgeber die dem Charakter der Düsseldorfer Ausstellung angemessenste und zugleich die nützlichste, am längsten nachwirkende Erinnerung zu schaffen, wenn sie das Ausstellungswerk zu einer GESCHICHTE DER DEUTSCHEN SCHMELZARBEITEN im Mittelalter, auch durch ausgiebige Heranziehung der auswärtigen Denkmäler, ausgestaltet haben.

Über diese Aufgabe hinaus sind ferner aus den anderen Abteilungen der Ausstellung die hervorragendsten Werke der Plastik in Holz und Metall, der Stickerei, Goldschmiedekunst, des Bronzegusses, Glases und der Glasmalerei ausgewählt und auf 24 Lichtdrucktafeln angefügt worden.

Der Text ist von Direktor von Falke verfaßt, alle übrigen auf die Herausgabe bezüglichen Arbeiten besorgte Direktor Frauberger. Mit den gewissenhaften farbigen Kopien rheinischer Emails durch den Zeichner des Düsseldorfer Kunstgewerbe-Museums, Herrn Richard Halenz, stellte die Hofkunstanstalt Martin Rommel & Co. in Stuttgart die vielfarbigen Tafeln her, ihr war auch die Lieferung der einfarbigen Lichtdruck-Tafeln übertragen. Die Firma Brend'amour, Simhart & Co. in Düsseldorf-Oberkassel übernahm die Herstellung der Textabbildungen. Druck und Einband besorgte die Buchdruckerei von August Bagel in Düsseldorf.

Die Herausgeber.

DEUTSCHE SCHMELZARBEITEN DES MITTELALTERS

VON

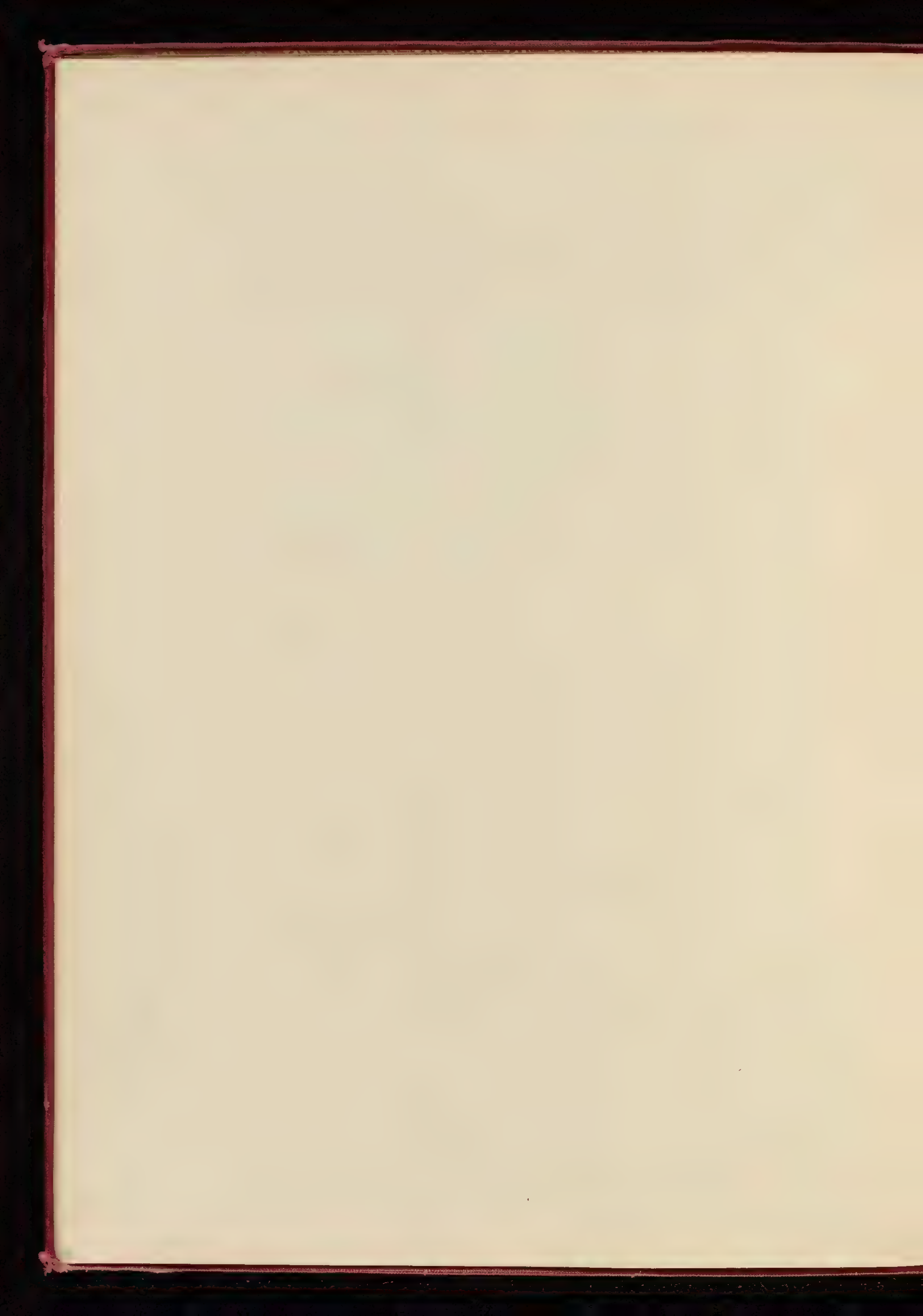
OTTO v. FALKE





INHALT





I. DER ZELLENSCHMELZ AUF GOLD

DER Schwerpunkt der kunsthistorischen Ausstellung in Düsseldorf lag zwar auf dem Gebiete des Kupferschmelzes aus dem 12. Jahrhundert; aber trotz einiger empfindlicher Lücken, verursacht durch das Ausbleiben der Kirchenschätze von Essen und Limburg an der Lahn, war doch die Frühzeit durch eine Reihe bedeutender Denkmäler hinreichend vertreten, um einen Überblick über die der Blüte rheinischer Schmelzkunst vorausgehende Entwicklung in ihren Höhepunkten zu ermöglichen. Die Vorläufer und ersten Anfänge des mittelalterlichen Emails, die Zeit der Nachahmung byzantinischer Vorbilder, der Stillstand und Rückgang im späten 11. Jahrhundert vor der vollen und nunmehr selbständigen Entfaltung im Zeitalter der Hohenstaufen, dieser ganze Verlauf war klar zur Anschauung gebracht.

Obwohl die Schmelzverzierung auf Kupfer und Bronze in einer dem Grubenschmelz des 12. Jahrhunderts nahestehenden Form in römischer Zeit nach Ausweis zahlreicher Fundstücke an Fibeln, Gefäßfragmenten und Beschlägen im Rheinland geübt worden war, ist sie doch keineswegs in glattem Verlauf aus dieser heimischen Quelle in die deutsche Goldschmiedekunst hinübergegangen. Die Zeit der Völkerwanderung setzt an die Stelle der geschmolzenen Glasflüsse als farbigen Schmuck des Metallgerätes das ZELLENMOSAIK, auch Zellenverglasung oder Verroterie genannt, ein Verfahren, das — aus dem Orient stammend — den Germanen auf ihren Zügen vom Osten bis zum Westen Europas gemeinsam war. Das wesentliche Merkmal sind flache Tafelsteine, meist rot oder grün, auch flache Glasstücke, die in goldene Zellen auf kaltem Wege eingelegt sind. Die goldene Trinkschale im Schatz von Pietrossa zu Bukarest, zahllose Scheibenfibeln und andere Schmuckstücke deutschen Fundortes, das Schwert des Merowingers Childerich († 481), die westgotischen Votivkronen von Guarrazar bei Toledo aus dem 7. Jahrhundert, das Diptychon der langobardischen Theodelinde († 625) in Monza bezeichnen zur Genüge die weite Verbreitung dieser Vorläufertechnik des Zellenschmelzes während der Zeit der germanischen Staatengründungen.

Ein Ersatz des Zellenschmelzes im Sinne einer unvollkommenen und barbarischen Nachahmung war das Zellenmosaik durchaus nicht. Denn die Byzantiner selbst haben es dauernd neben dem Schmelz verwendet, nicht nur an frühen Werken,[1]) sondern auch während der höchsten Blüte ihres Goldemails, wie am kaiserlichen Kreuzreliquiar aus dem 10. Jahrhundert in Limburg an der Lahn zu sehen ist.[2])

Die Ausstellung brachte ein ganz kennzeichnendes Werk dieser Art in dem kleinen Reliquienkästchen aus dem bischöflichen Museum von UTRECHT (Abbildung 1). Trotz des kleinen Umfanges (lang 6 cm), ist durch die Ausstattung eine Schauseite hervorgehoben. Ihre Ränder sind auf dem Kästchen und auf dem dachförmigen Deckel von einem Zellenkranz umzogen, der die roten Almandinplatten noch teilweise erhalten hat. Die umrahmten Flächen sowie die Rück- und Schmalseiten füllen Blattranken, die Kreuze und Kelche umgeben. Diese Ornamente, gegenwärtig durch eine rote Lackmasse, nicht durch Email, zum Teil ausgefüllt, sind kerbschnittartig in den Grund gestochen, eine Technik, die wie die Form der Ranken und Kelche auf merowingische oder karolingische Zeit weist. Ein Vergleich mit der verwandten Ornamentik und der gleichen Kerbschnittgravierung des Tassilokelches in Kremsmünster aus den Jahren um 780[3]) führt zu einer Datierung des Utrechter Kästchens auf die zweite Hälfte des 8. Jahrhunderts, obwohl ein sehr ähnliches Reliquiar von Beromünster[4]) auf Grund eines Stifters Warnebertus praepositus dem 10. Jahrhundert zugeschrieben wird.

[1] Vergl. den byzantinischen Einband in S. Marco, abgeb. v. Pasini, Tesoro di S. Marco, T. VI u. VII, 8.
[2] Ausm Weerth, Das Siegeskreuz der byzantinischen Kaiser Konstantin VII. u. Romanus II. Bonn 1866.
[3] Abgeb. bei J. v. Falke, Geschichte des Deutschen Kunstgewerbes, S. 22.
[4] Abgeb. bei Molinier, Histoire Générale des Arts appliqués à l'industrie, IV, L'orfèvrerie, S. 25.

Einen Wendepunkt in der Geschichte der fränkischen Goldschmiedekunst bezeichnet das TASCHEN-RELIQUIAR VON ENGER bei Herford (hoch 16 cm, breit 11 cm, tief 5 cm), welches das Königliche Kunstgewerbe-Museum in Berlin mit den weiteren Stücken dieses Kirchenschatzes zur Ausstellung gebracht hatte (Tafel 1).

Die Überlieferung bringt das Reliquiar mit jenen Geschenken in Zusammenhang, die Karl der Große nach dem Chronicon Moisiacense dem Sachsenherzog Wittekind bei dessen im Jahre 785 vollzogener Taufe übergeben hat. Wenn man auch in der Regel solchen örtlichen Überlieferungen Vorsicht entgegenzubringen allen Anlaß hat, so ist doch in diesem Fall gegen den Hinweis auf den großen Kaiser nichts Erhebliches einzuwenden. Nicht nur, daß es sich in der von Wittekind gegründeten Stiftskirche zum heiligen Dionys, zugleich der Grabkirche des Herzogs, bis zu deren Aufhebung erhalten hat, auch die getriebenen lockeren Bandverschlingungen der Unterseite, die barbarisch rohe Treibarbeit, mittels welcher aus dem Silberblech der Rück- und Schmalseiten sechs Halbfiguren unter Rundbogen herausgearbeitet sind, die Fassung der Edelsteine, die derjenigen am sogen. Gebetbuch Karls des Kahlen gleicht,[1]) und die Form der Bursa weisen auf karolingische Zeit. Die ausgesprochene Taschenform ist für Reliquiare in der karolingischen Epoche entschieden beliebt gewesen, wie unter anderem die verwandte Pilgertasche in der Wiener Schatzkammer, die dem Grabe Karls des Großen entnommen ist und nach den Lorcher Annalen bei der Beisetzung ihm umgehängt worden war, die Taschenreliquiare von St. Bonnet-Avalouze und von St. Moritz im Kanton Wallis[2]) zeigen. Nach dem 9. Jahrhundert wird die Taschenform viel seltener, obwohl sie im 12. Jahrhundert mehrfach auftaucht (Servatius-Kirche in Maastricht, Kunstgewerbe-Museum in Köln) und vereinzelt sogar noch im 14. Jahrhundert vorkommt (Kestner-Museum in Hannover).



Abb. 1. Reliquiar von Utrecht mit Zellenmosaik

Die Bestimmung des Herstellungsortes bleibt der Vermutung überlassen; aber es liegt nahe, wenn man die Tradition von dem Taufgeschenk Kaiser Karls annimmt, an Aachen zu denken, wo die bedeutendsten seiner Kunstwerkstätten sich befunden haben.

Von hoher Bedeutung für die Entwicklung der Goldschmiedekunst ist die Schauseite, deren Fläche durch die kreuzförmige Anordnung der Edelsteine ähnlich wie auf dem Taschenreliquiar von Monza gegliedert ist. Die Gemmen verbindet ein Netz gerader und gekrümmter Goldstreifen, die nach hergebrachter Übung mit flachen roten und grünen Stein- und Glasplättchen meist viereckiger Form in regelrechtem Zellenmosaik belegt sind. Gleichen Steinbelag enthalten vier Zwickelfelder am Kreuzesschaft. Die technische Ausführung der Zellen ist im Vergleich mit älteren Arbeiten, wie dem Schwert und den Schmuckstücken König Childerichs in Paris und dem Diptychon der Königin Theodelinde in Monza, merklich unbeholfener. In die mosaikumrahmten Felder sind goldene Kästchen eingelassen, welche die ersten einigermaßen genau datierbaren Beispiele von echtem Zellenschmelz in Deutschland darstellen. Jedes der zehn Felder enthält in Email auf Emailgrund die Darstellung eines Tieres, im ganzen vier Vögel, vier Schlangen und zwei Fische in symmetrischer Gegenüberstellung. Die Glasflüsse füllen nicht nur die Zeichnung, sondern auch die durch Zellen zerlegte Grundfläche bis an den Randsteg jedes Kästchens.

Die Ausführung der Schmelzarbeit läßt in all und jedem die absolute Anfängerschaft, das mühsame Ringen mit einer noch ungewohnten Technik deutlich erkennen. Die undurchsichtigen Schmelzfarben sind trotz der trennenden Goldstege innerhalb ihrer Zellen ganz durcheinander gemischt, so daß sie die

[1] Labarte, Histoire des Arts industriels, I, T. 30.
[2] Molinier, a. a. O. IV, S. 22 u. 24.

Zeichnung nicht durch den Farbenkontrast hervorheben; man ist vielmehr gezwungen, in genauer Betrachtung die goldenen Stege zu verfolgen, um die Tierbilder zu erkennen. Die Zeichnung selbst ist primitiv und die dicken Stege nicht in reinen Linien gebogen. Die auffällige Vermischung der weißen, roten, hell- und dunkelblauen Emailfarben, die den Mangel eines Vorrates reiner Glasflüsse vermuten läßt, hat mehrfach[1]) jene Anweisung des Theophilus in der Diversarum artium schedula in Erinnerung gerufen, nach welcher Emailleure und Glasmaler namentlich in Frankreich die farbigen Glaswürfel antiker Mosaiken und römische Glasgefäße als erwünschtes Schmelzmaterial für sonst schwer zu erreichende Farben in ihren Betrieben verarbeiteten. Das Wittekind-Reliquiar als ein Werk der Stadt römischer Bäder könnte in der Tat als eine sichtbare Bestätigung des Rezeptes des Theophilus erscheinen, wenn nicht das Bedenken aufstiege, daß der Verfasser der Schedula nur von der Arbeitsweise seiner Zeitgenossen spricht und daß er von karolingischer Kunstübung aus dem Ende des 8. Jahrhunderts, die zum mindesten 200 Jahre vor seiner Zeit lag, schwerlich mehr Nachricht haben konnte.

Es kann wohl kaum einem Zweifel unterliegen, daß der Verfertiger des Reliquiars Herzog Wittekinds die Anregung zu seinem Versuch, Zellenschmelz herzustellen, von einer byzantinischen Schmelzarbeit empfangen hat. Mehr als die technische Anregung hat er dieser Quelle nicht abgesehen. In der Zeichnung seiner Zellenschmelze ist er der heimischen Überlieferung treu geblieben; Motive wie die Vögel, Schlangen und Fische finden sich auf frühem Zellenschmelz von Byzanz nicht vor.

Die Denkmäler aus der Frühzeit oströmischer Schmelzkunst sind überaus selten, und es war ein besonderer Glücksfall, daß die Düsseldorfer Ausstellung den Abstand zwischen einem byzantinischen Originalwerk des 8. Jahrhunderts und dem ersten fränkischen Nachahmungsversuch vor Augen führte.

Die ÄLTESTE BYZANTINISCHE ZELLENSCHMELZARBEIT in Deutschland ist eine flache, zur Aufnahme einer Kreuzreliquie hergerichtete Silberkapsel mit Schiebedeckel, die, aus Italien stammend, im 13. Jahrhundert im Besitz Papst Innocenz' IV. gewesen sein soll und gegenwärtig in der Sammlung des Freiherrn A. v. Oppenheim in Köln sich befindet[2]) (lang 10 cm, breit 7,5 cm; Tafel 2). Der Deckel und die vier niedrigen Seitenflächen sind vollständig mit Zellenschmelz auf einer dem silbernen Körper aufgelegten Goldblechunterlage überzogen; innen auf dem Schiebedeckel ist die Kreuzigung nebst den Bildern der Verkündigung, Geburt und Höllenfahrt Christi tief graviert und mit Niello ausgeschmolzen. Das Mittelfeld der Schauseite enthält den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, über dem Kreuz Sonne und Mond, in den oberen Ecken Zweige mit herzförmigen Blättern. Dieses Feld ist umstellt mit Brustbildern von Heiligen, wie solche auch an den Seitenflächen stehen. Die Kreuzigung und alle Heiligen sind mit Beischriften und Namen versehen, die durch die Oberkanten aufrecht eingestellter Goldstreifen gebildet werden. Den Grund füllt durchgehends der leuchtend durchsichtige grüne Schmelz, der bei allen älteren Goldemails vorwiegt, weil er am wenigsten dem Mißlingen ausgesetzt ist. Die Figuren sind mit teils opaken, teils durchsichtigen Glasflüssen in vier verschiedenen Farben ausgeführt.

Die künstlerischen Qualitäten der Zeichnung, die Wiedergabe der Hände, der Gesichter, des Faltenwurfes, sowie die Bearbeitung der hochkant stehenden Goldbänder, welche die Zellenumrisse und die Schrift bilden, sind so primitiv, daß man auf den ersten Blick geneigt ist, an ein Werk der spätesten Verfallzeit oströmischer Schmelzkunst zu denken. Aber ein Vergleich mit anderen byzantinischen Werken der Frühzeit führt doch zu der vollen Gewißheit, daß die Datierung Bocks auf das 8. Jahrhundert richtig ist. Die engste Analogie bietet ein Rundbild der Kreuzigung, das Kondakow[3]) als ein Denkmal der ältesten Gattung griechischen Emails bezeichnet und nebst zwei ähnlichen Rundplatten[4]) dem 8. bis 9. Jahrhundert zuweist. Auf dem erstgenannten Stücke wiederholt sich die Passionsgruppe in ähnlich ungelenker Zeichnung auf grünem Grund mit derselben, nur durch Goldstriche dargestellten Schrift.

[1] Vergl. Lessing, Gold und Silber, S. 34; Bock, Byzantinische Zellenschmelze der Sammlung Swenigorodskoi, S. 374; Renard, Rheinlande II, 1902, Heft 11.
[2] Bock, Byzantinische Zellenschmelze, S. 169.
[3] Kondakow, Geschichte u. Denkmäler des byzantinischen Emails, S. 143, Abb. 35.
[4] Kondakow a. a. O., Abb. 39 u. 40.

Von entscheidender Bedeutung für die Datierung ist die Bekleidung des Gekreuzigten mit dem Kolobion, einer ärmellosen, bis zu den Füßen herabreichenden Tunica. Eine Studie über die Ikonographie des Kruzifixes in Didrons Annales archéologiques[1]) weist an zahlreichen Beispielen nach, daß die Bekleidung des Gekreuzigten mit dem ärmellosen Kolobion nur vom 7. bis zum 9. Jahrhundert vorkommt. Als Beispiele sind ein getriebenes Pectoralkreuz im Vatikan und das niellierte Astoaldkreuz in Monza, beide aus dem 8. Jahrhundert, zu nennen. Die Verwandtschaft dieser drei Passionsgruppen in Zellenschmelz, Treibarbeit und Niello mit dem Kreuzreliquiar der Sammlung v. Oppenheim ist so augenfällig, daß an der annähernd gleichzeitigen Entstehung nicht zu zweifeln ist.

Während in Frankreich und Italien von der Zeit Karls des Großen ab der Zellenschmelz mehr und mehr das alte Zellenmosaik ersetzt, können wir in Deutschland diese folgerichtig ansteigende Entwicklung nicht bis zu jenen Trierer Werken aus dem letzten Viertel des 10. Jahrhunderts verfolgen, die den ersten Höhepunkt deutscher Schmelzkunst bezeichnen. In Frankreich existieren noch einige, wenn auch bescheidene Reste einheimischen Zellenschmelzes des 9. Jahrhunderts, wie das Reliquiar Pipins von Aquitanien;[2]) daneben freilich auch bedeutendere Denkmäler französischer Arbeit — der Einband des Psalters Karls des Kahlen in Paris um 870, der Ciboriumaltar Kaiser Arnulfs (vor 893) in München —, die sowohl des Emails wie des Zellenmosaiks entbehren. In Italien legen die eiserne Krone von Monza und noch mehr der unvergleichliche Altaraufsatz von Sant Ambrogio in Mailand, der um 835 von Wolvinius geschaffene Paliotto[3]) vollgültiges Zeugnis ab für die schnelle Vervollkommnung in der Schmelzarbeit. Diesen Denkmälern hat Deutschland keine Analogien spätkarolingischer Zeit an die Seite zu stellen.

Hier bedurfte es eines erneuten Anstoßes, um die überlegene Technik der griechischen Edelmetallkunst, namentlich das Goldemail, in Deutschland einzuführen. Diesen Anstoß gab das Erscheinen der im Jahr 972 mit Otto II. vermählten Tochter Theophanu des griechischen Kaisers Romanos II. im Lande. Man hat über diesen Deus ex machina in der Geschichte der deutschen Kunst gespottet, aber die Tatsache, daß ein technischer Aufschwung der Edelmetallkunst sich an ihre Spuren heftete, ist nicht wegzuleugnen und nicht zu übersehen.

In Trier, wo sie zeitweilig residiert hat, und wenn nicht in, so doch für das Hochstift von Essen, wo die fürstlichen Frauen ihres Hauses als Äbtissinnen walteten, entstanden in den Jahren nach ihrer Ankunft in Deutschland jene Meisterwerke, welche den Gipfelpunkt des byzantinischen Einflusses auf die deutsche Goldschmiedetechnik darstellen. Auch aus der Benediktinerabtei St. Pantaleon zu Köln, die der Bruder Ottos I. Erzbischof Bruno 964 neu begründete und die Theophanu zu ihrer Grabkirche wählte, sind Goldschmelze rein griechischer Art hervorgegangen. Der Gründer und Leiter der Kunstwerkstätten von Hildesheim, St. Bernward, stand als ihr Berater und Lehrer ihres Sohnes zum sächsischen Kaiserhaus in den engsten Beziehungen. Die Goldschmelze auf späteren niedersächsischen Denkmälern, den Gertruden-Kreuzen und dem Gertruden-Tragaltar im Welfenschatz deuten sicherlich auf Hildesheimer Überlieferung. Ob die Essener Schätze einem örtlichen Betrieb oder den Werkstätten von St. Pantaleon oder Hildesheim entstammen, ist unbestimmt. Immerhin ist durch die lateinischen Inschriften auf den Kreuzen die Tatsache festgestellt, daß es heimische, von den Verwandten der Kaiserin, den Äbtissinnen Mathilde II. (974 bis 1011) und Theophanie (1039 bis 1054), gewidmete Werke sind. Wie stark im sächsischen Hofkreis griechische Bildung Aufnahme fand, ist der von Gelenius überlieferten Beschreibung des im 19. Jahrhundert zerstörten Essener Goldschreines der Heiligen Marsus und Lugtrudis zu entnehmen, einer Stiftung der Äbtissinnen Mathilde II. und Theophanie, auf der lateinische und griechische Inschriften vereinigt waren.[4])

Auf vollkommen gesichertem historischem Boden stehen die herrlichen Denkmäler der TRIERER, wahrscheinlich zum Benediktinerkloster St. Maximin gehörenden Werkstatt aus der Zeit des kunstfrohen ERZBISCHOFS EGBERT (977 bis 993).

[1] Annales archéologiques XXVI, S. 137.
[2] Molinier a. a. O. IV. T. 3.
[3] Molinier a. a. O. IV. T. 2.
[4] Vergl. Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kreis Essen, S. 54.

Obwohl die Reihe der beglaubigten Arbeiten aus der Egbertschule nicht vollständig in Düsseldorf zur Stelle gebracht werden konnte — es fehlten die Elfenbeintafeln des Berliner Museums und der Cluny, von Schmelzwerken das Reliquienkreuz im Schatz von St. Servatius zu Maastricht und die noch wichtigere Hülle des Petrusstabes in Limburg an der Lahn —, so boten die vorhandenen Werke doch ein überaus glänzendes und imponierendes Bild. Die Gruppe umfaßte die Hülle des heiligen Kreuzigungsnagels, den Andreas-Tragaltar, den Echternacher Kodex, das Elfenbein-Diptychon der Sammlung Figdor in Wien und schließlich den emaillierten Goldrahmen aus dem Beuth-Schinkel-Museum in Charlottenburg. Wer dieser Trierer Gruppe seine Aufmerksamkeit gewidmet hat, der wird nicht in die Versuchung kommen, den Nutzen und die gewaltige Förderung zu unterschätzen, die das deutsche Kunstgewerbe zunächst an den von der Gunst des kaiserlichen Hauses geförderten Orten aus den griechischen Vorbildern gezogen hat.



Abb. 2. Egbertkreuz in Maastricht

Die spezielle Bedeutung der auf das Jahr 980 datierten und mit ausdrücklicher Erwähnung des Bestellers Egbert versehenen Hülle des Petrusstabes in Limburg, die erst im 19. Jahrhundert dem Trierer Domschatz dauernd verloren ging, liegt darin, daß die — gegenwärtig ziemlich zerstörten — Zellenschmelzplatten mit Halbfiguren von Heiligen nach ihrer dem Knauf angepaßten Form nur ad hoc angefertigte, also Trierische Arbeit sein können, kein byzantinischer Import.[1]) Die Fassung der Edelsteine in Filigranarkaden und die flache Treib- oder richtiger Stanzarbeit in Goldblech stehen ganz auf der Höhe der übrigen Egbertwerke. Seine Werkstatt war also bereits drei Jahre nach Beginn seiner Verwaltung im vollen Besitz ihrer hochentwickelten Technik. Man darf daraus wohl schließen, daß die Tätigkeit von St. Maximin bereits vor dem Episcopat Egberts einsetzte und daß sie auf eine ältere, spätkarolingische Tradition zurückblicken konnte. Das wird bestätigt durch den Liber aureus in München,[2]) den zwei Mönche von St. Emmeram in Regensburg, Aribo und Adalbert, zwischen 980 und 993 für ihren Abt Ramwold anfertigten oder umarbeiteten. Der damals hergestellte Rahmen — die Goldreliefs gelten als Teile eines älteren karolingischen Buchdeckels aus Rheims von 870[3]) — steht ganz unter Trierer Einfluß; er ist zwar ohne Email, aber mit dem spezifisch Trierischen Zellenmosaik versehen. Und der Besteller Abt Ramwold hatte sein Amt als Propst von St. Maximin bereits 975 verlassen.

Nach der Entstehungszeit würde wohl das Egbertkreuz in Maastricht an die Spitze zu setzen sein. Auch abgesehen von der Überlieferung,[4]) ist seine Trierer Herkunft sofort zu erkennen (Abbildung 2). Der Corpus aus Elfenbein ist, wie namentlich die sehr charakteristischen Hände beweisen, von demselben etwas ungehobelten, aber temperamentvollen Schnitzer, der die Kreuzigungsplatte des Echternacher Kodex, die Berliner Majestas domini (Abbildung 3), die Paulustafel im Cluny-Museum und das

[1] Abgeb. Ausm Weerth, Das Siegeskreuz.
[2] Abgeb. Labarte a. a. O. I, T. 29.
[3] Vergl. Repertorium für Kunstgeschichte 1900, 23, S. 198.
[4] Bock, Byzantinische Zellenschmelze, S. 312.

Diptychon der Sammlung Dr. A. Figdor geschaffen hat.[1]) Die Fassung der Edelsteine wiederholt sich genau am Schaft des Petrusstabes, und die den Rand des Goldkreuzes umziehenden Zellenschmelze verwenden Glasflüsse derselben Farben wie auf den in Düsseldorf vereinigten vier Denkmälern. Nur ist die Ornamentierung noch viel einfacher und die Zellenarbeit merklich unvollkommener; so unvollkommen, daß schon dadurch der Gedanke an griechische Arbeit ausgeschlossen wird.

Abb. 3. Trierer Elfenbeinplatte in Berlin, Kgl. Museum

Hieran schließt sich zunächst die goldene Kapsel des Nagels vom Kreuz Christi, der zu dem Inhalt des Andreas-Tragaltars gehört (Tafel 2). Die vierseitige, 21 cm lange Hülle mit abgeschrägten Kanten ahmt die Form des Inhaltes mit starkem, als Deckel gebildetem Knauf nach. Zur Verzierung dient das nun nach fast zwei Jahrhunderten wieder auftauchende Zellenmosaik, welches mit wechselnd runden und rautenförmigen Almandinplatten an den Kanten sich entlang zieht und auf den Flächen des Kopfes zu Blattornamenten aus rund geschnittenen Täfelchen geordnet ist. Jede Seite des Nagelgehäuses bekleiden drei schmale Platten aus Zellenschmelz, die durch Steine voneinander getrennt werden. Die Platten sind untereinander und jede in sich nach unten verjüngt, und das Ornament macht die Verjüngung in wohlüberlegter Auswahl des Musters — aus Ranken, Kreuzen, Rosetten, Sternen und Wellenranken — mit. Daraus geht hervor, daß diese zwölf Schmelzstücke nur für das Nagelreliquiar angefertigt sein können; auch sie sind demgemäß unzweifelhaft Trierisches, nicht byzantinisches Erzeugnis. Die Farben, unter welchen wieder der durchsichtig grüne Grund die Wirkung beherrscht, entsprechen den übrigen Egbertwerken. Sehr bemerkenswert ist die Ähnlichkeit dieser Schmelztäfelchen mit denjenigen, welche der langobardische Goldschmied Wolfwin am Paliotto von Sant Ambrogio in Mailand angebracht hat.[2]) Diese Erscheinung zeigt, wie die Anfänger in der fremden Kunst des Goldemails diesseits und jenseits der Alpen unabhängig voneinander vorerst zu den dankbarsten, das heißt dem Mißlingen am wenigsten ausgesetzten Glasflüssen: durchsichtig grün und blau und undurchsichtig weiß, greifen mußten.

Mit einer einfachen geometrischen Musterung der Zellenschmelze in den drei Grundfarben begnügt sich auch noch der Rahmen aus dem Beuth-Schinkel-Museum, ursprünglich wahrscheinlich die Steineinfassung eines Tragaltars (lang 12 cm, breit 10 cm, Tafel 3). Das sicherste Zeugnis für die Zugehörigkeit zur Egbertgruppe gibt neben dem Email das Zellenmosaik: An jeden der vier gemugelten Steine und der vier Perlen auf dem äußeren, mit Filigran verzierten Goldrand sind je zwei flache, herzförmig geschnittene Almandine mit der Spitze angerückt, ein charakteristisches Motiv, das verdoppelt auf dem Echternacher Kodex und dem Andreas-Tragaltar, und nur auf diesen Werken, wiederkehrt.

In die Zeit der vollen Reife Egbertischer Kunstpflege führt uns der ECHTERNACHER KODEX (hoch 46 cm, breit 30 cm, Tafel 4), der nach der Aufhebung des in Luxemburg nicht ferne von Trier gelegenen Klosters zum heiligen Willibrord im Jahr 1801 an den Herzog von Gotha verkauft worden

[1] Vergl. W. Vöge, Jahrbuch der Kgl. Kunstsammlungen 1899, S. 177.
[2] Farbige Aufnahmen bei Kondakow, a. a. O. T. 23.

ist. Wie die Handschrift selbst mit ihrem reichen Bilderschmuck die Blüte der von Egbert eifrig gepflegten Buchmalerei bedeutet, so steht auch die Ausstattung des goldbekleideten Einbandes hinter dem Hauptwerk der Trierer Werkstatt nicht zurück. Alle Zierverfahren, die sie beherrschte, sind an dem Einband vereinigt: Elfenbeinschnitzerei, Treibarbeit, Zellenschmelz und Zellenmosaik, Edelsteinfassung, Filigran und aufgereihte Perlen.



Abb. 4. Reliquiar mit Stanzblech aus Herford in Berlin 12. Jahrh.

Der Echternacher Kodex ist auch das einzige Denkmal, das heute noch für die persönliche Teilnahme der Kaiserin Theophanu an den Kunstbestrebungen des Trierer Erzbischofs Zeugnis ablegt. Auf den ganz flach getriebenen oder richtiger gedrückten Goldblechen ist neben den Evangelisten-Symbolen, den allegorischen Figuren der vier Paradiesesflüsse und den Heiligen Willibrord als Patron von Echternach, Bonifaz, Liudger, Benedikt, Petrus und Maria die Kaiserin selbst stehend abgebildet mit der Beischrift Theophaniu imp. Ihr gegenüber die jugendliche Gestalt ihres Sohnes König Otto III., denn nur auf diesen läßt die Beischrift Rex sich deuten. Die Kaiserin war also wahrscheinlich die Stifterin des Kunstwerkes, das nach dem Tode des Kaisers Otto II. in der Zeit ihrer Regentschaft zwischen 983 und ihrem Todesjahr 991 ausgeführt sein muß.

Die infolge der Zartheit des Goldblechs sehr verdrückten Reliefplatten kann man als eigentliche Treibarbeit im Sinne des Repoussé mit Hammer und Punzen kaum bezeichnen, da das dünne Gold einem Zurücksetzen von vorne her gar nicht Stand halten würde. Trotz der sehr lebendigen und feinen Zeichnung möchte man an ein Schlagen oder Drücken des Goldes über gestochenen Formen denken, zumal die von Theophilus beschriebene Stanzarbeit späterhin, im 12. Jahrhundert, auch dann angewandt worden ist, wenn eine Reproduktion nicht beabsichtigt war. Ein Beispiel figürlicher Reliefs in gestanztem Silber enthielt die Ausstellung an dem von einer Kristallkuppel überwölbten Reliquienkästchen aus dem Herforder Kirchenschatz im Berliner Kunstgewerbe-Museum (Abbildung 4). Dieselben Stanzen sind an einem Turmreliquiar der gleichen westfälischen Werkstatt zur Verwendung gekommen, welches der Mindener Dom bewahrt (Abbildung 5).



Abb. 5. Reliquiar mit Stanzblech in Minden. 12. Jahrh.

Für die Goldreliefs bedurften die Trierer Künstler keiner byzantinischen Vorbilder, wenn auch in den schlanken Verhältnissen und der Haltung einiger Heiligenfiguren griechischer Geschmack sich verraten mag. Die plastische Bearbeitung des dünnen Goldbleches hat im Abendland selbst der Zeit Egberts voraufgehende verwandte Denkmäler, wie das Ciborium-Altärchen Kaiser Arnulfs aus St. Emmeram und den erwähnten Liber aureus in München, hinterlassen. Die Weiterbildung spätkarolingischer Überlieferung, die in den Miniaturen des Echternacher Kodex und in den Goldreliefs zu Tage tritt, wird ferner durch die Komposition der elfenbeinernen Kreuzigung bestätigt. Wenn diese den Einfluß der benachbarten Metzer Schule verrät, so kommt doch auch die ganz persönliche Gestaltungskraft dieses Meisters in dem Elfenbein-Diptychon der Sammlung Figdor (Tafel 3), namentlich in der fast gewaltsamen Gruppe des ungläubigen Thomas, der seinen Finger in die Wundmale des Herrn legt, vollauf zur Geltung. Ein Vergleich zwischen dem Kopf des die Gesetzestafeln empfangenden Moses, der eigentümlichen Behandlung der Haare und des Bartes, und den Köpfen des Gekreuzigten und der römischen Soldaten auf dem Kodex genügt, um die Einheitlichkeit der Meisterhand, auch für die vorher abgebildete Tafel des Berliner Museums, ganz außer Frage zu stellen.

Erweist sich so in rein künstlerischen Dingen die heimische Überlieferung in der Trierer Werkstatt dauernd und lebendig, so führen die Zellenschmelze des Echternacher Kodex wieder auf den byzantinischen Einfluß im technischen Gebiet zurück.

Die Schmelzstücke, die nach einem altbyzantinischen bis in die Frühgotik nachwirkenden Dekorationsystem regelmäßig mit steinbesetzten Filigranplatten abwechseln, stehen schon auf einer höheren Stufe als diejenigen des Nagelreliquiars und des Charlottenburger Rahmens. Die Farbenstimmung wird zwar noch durch die beiden transluciden Glasflüsse Dunkelblau und Grün, sowie durch das opake Weiß beherrscht, es ist aber bereits das schwieriger zu erzielende durchsichtige Rot, ferner opakes Türkisblau, Gelb und Hellgrün hinzugetreten. Die einfachen geometrischen Muster der Emails vom Rähmchen finden sich nur noch in den zwei Bändern, welche die Schmalseiten der Elfenbein-Umrahmung mit den Schmalseiten des Außenrandes verbinden. Alle übrigen Ornamente sind fortgeschrittener. Diese in das Gebiet der Bandarabeske fallenden Muster, in denen die weißen verschlungenen Bänder auf dunkelblauem oder grünem Grund am meisten hervorstechen, bilden den Übergang zum Hauptwerk der Egbertschule, dem ANDREASRELIQUIAR (Tafel 5 und 6).

Es trägt wie der Petrusstab in Limburg eine Aufschrift, welche die Herstellung im Auftrag des Erzbischofs Egbert beglaubigt. Die in Niello auf dem Deckelrand umlaufende Schrift lautet (mit Ergänzung der geringfügigen Lücken): Hoc sacrarum reliquiarum conditorium Egbertus archiepiscopus fieri iussit et in eo pignora sancta servari constituit: clavum videlicet domini et dentem sancti Petri, de barba ipsius et de catena; sandalium sancti Andreae apostoli aliasque sanctorum reliquias. Quae si quis ab hac aecclesia abstulerit, anathema sit. Die Bannformel hat nicht verhindert, daß das zur Zeit der französischen Revolution über den Rhein nach Ehrenbreitstein geflüchtete Reliquiar in den Besitz des Herzogs von Nassau und dann durch Schenkung in den Besitz des Fürsten Metternich überging und nach Wien wanderte. Aber der Hinweis auf das Anathem hat mit dazu geholfen, daß Metternich später zur Rückgabe an den Trierer Dom bewogen wurde.

Der Andreaskasten ist in erster Linie ein Reliquiar und erst in zweiter ein Tragaltar. Letztere Bestimmung verleiht ihm die Umschrift einer kleinen, oben eingelassenen Platte römischen Glases, vielleicht eines Trierer Fundstücks: Hoc altare consecratum est in honore sancti Andreae apostoli. Zu Ehren der Sandale des von Egbert besonders verehrten Andreas ist auf den Deckel ein über Holzkern geschlagener Fuß aus Goldblech aufgesetzt, der so wenig Raum übrig läßt, daß die Verwendung als Tragaltar unmöglich scheint. Labarte hat daher die zweite Inschrift für eine spätere Zutat erklärt, die gleichzeitig mit den vier Füßen des Kastens angebracht worden wäre. Die letzteren, aus vergoldetem Messing gegossen, scheinen in der Tat neuern Ursprungs zu sein, vielleicht nach einem alten Modell ergänzt. Die beiden Inschriften sind aber nach dem Ductus der Buchstaben sicherlich gleichzeitig und ursprünglich. Der Deckel ist nach byzantinischer Art, wie am Limburger und Oppenheimschen Kreuzbehälter, zum Schieben eingerichtet.

Die Bekleidung des Eichenholzgehäuses zeigt an den Langseiten und an den Schmalseiten zwei sehr verschiedene Dekorationsarten. Die ersteren decken Elfenbeinplatten, die mit je vier Schmelzknöpfen festgestiftet und durch zwei senkrechte Streifen aus Email- und Filigranplatten mit Steinen in je drei Felder geteilt sind. In den Mittelfeldern ist jederseits ein in Relief gegossener goldener Löwe von byzantinischer Stilisierung eingefügt; für Moliniers Annahme, daß die Löwen eine Zutat des 11. Jahrhunderts seien, liegt kein zwingender Grund vor. Die seitlichen Felder nehmen Schmelzplatten mit den Evangelisten-Symbolen ein. Die Einfassung setzt sich zusammen in regelmäßigem Wechsel aus rechteckigen Zellenschmelzplatten und etwas kürzeren Goldtafeln, auf welchen Rundsteine in glatter Kastenfassung alternieren mit halben Perlen, von diagonal im Kreuz geordneten Almandinherzen umstellt, gleich dem Echternacher Kodex. Für weitere Füllung der Stein- und Zellenmosaik-Felder sorgt ein sehr bescheidenes Filigran-Ornament.

Grundverschieden ist der Schmalseiten-Decor. Auf dem Rand wiederholt sich zwar der übliche Wechsel von Email und Filigrantafeln. Die Füllungen aber sind durch vertieft gelegte und durch Ösen festgehaltene Perlenschnüre auf der Vorderseite in ein Rautenfeld und sechs Dreiecke, auf der Rückseite in Schuppenfelder zerlegt, die ein rundes Mittelstück einschließen. Diese Felder füllen durch-

brochen aus Goldblech ausgeschnittene Tiere auf einer Unterlage von roten Glas- oder Steintäfelchen. Von den Tieren sind einzelne als Leoparden, Vögel, Hirsch, Schwein deutlich gekennzeichnet; auch die Evangelisten-Symbole sind hier wieder eingefügt. Vier Felder der Rückseite enthalten symmetrisch gedoppelte Tiere mit einem Bäumchen in der Mitte, ähnlich wie auf orientalischen Seidenstoffen, ohne daß aber in der Zeichnung ein Anklang an orientalische Stilisierung bemerkbar wäre.

Das runde Mittelstück der Vorderseite ist verloren und im 15. Jahrhundert durch eine dürftig gravierte spätgotische Silberrosette ersetzt worden. Das Gegenstück der Rückseite ist eine Rundscheibe aus kompliziertem Zellenmosaik von der besten und präzisesten Ausführung, deren Mittelpunkt eine wohlerhaltene Goldmünze Justinians II. bildet; das Ganze von einem Kranz größerer, durch Ösen getrennter Perlen umzogen.

In dieser ungewöhnlichen Verzierung sah Ausm Weerth, wohl durch die Tierfiguren an Textilmuster erinnert, „die unzweideutigste Nachbildung eines orientalischen Teppichs", obwohl Teppiche dieses Zeitalters nicht bekannt sind. In Wahrheit ist von orientalischem Einfluß wenig zu spüren; vielmehr kommt gerade hier die heimische, das heißt spätkarolingische und noch ältere Überlieferung zum Durchbruch.

Für die eigenartige Schuppenmusterung der Fläche läßt sich ein allerdings nur in Goldfiligran ausgeführtes Analogon anführen in dem Bursenreliquiar, das Pipin von Aquitanien nach 814 der Abtei von Conques, die es noch bewahrt, gestiftet hat.[1]) Die Verglasung in Gestalt der roten Unterlage unter durchbrochenem Goldblech weisen die Kronen der Westgoten-Könige Recceswinth im Cluny und Swinthila in Madrid aus dem 7. Jahrhundert auf. Es ist freilich ein sehr langer Zeitraum, der diese Vorläufer von den Werken der Egbertschule trennt.

Man steht vor der schwer zu beantwortenden Frage, ob es denkbar ist, daß das altgermanische Zellenmosaik durch einen so langen Zwischenraum unbemerkt, und ohne in Deutschland Denkmäler zu hinterlassen, weitergelebt hat, bis es anscheinend unvermittelt an den Trierer Werken so glänzend wieder zu Tage trat. Zunächst, da — in Deutschland wenigstens — die Zwischenglieder fehlen, und da der Aufschwung der Trierer Goldschmiedekunst mit Theophanu in Zusammenhang steht, da ferner die erfolgreiche Einführung des Zellenschmelzes mit diesem Wiederaufleben der Verglasung zusammenfällt, drängt sich der Gedanke an byzantinische Vorbilder auf. Er wird wesentlich gestützt durch die Tatsache, daß eines der glänzendsten und vollendetsten Hauptwerke oströmischen Zellenemails, der Kasten für die kaiserliche Kreuzreliquie in Limburg an der Lahn, vom Zellenmosaik den reichlichsten Gebrauch macht. Und dieses von den Kaisern Konstantin Porphyrogennetos und Romanos II., dem Vater der Theophanu, und vom Proedros Basilios gestiftete Werk ist nur wenige Jahrzehnte vor dem Episcopat Egberts zwischen 948 und 959 entstanden. An die Mosel ins Kloster Stuben kam es freilich erst 1208 nach der vier Jahre früheren Plünderung von Konstantinopel. Aber es beweist doch, daß zur Zeit Theophanus das Zellenmosaik in Byzanz in Blüte stand und für die vornehmsten Werke angemessen erachtet wurde. Die hervorragend feine Arbeit des runden Schmuckstückes mit der Justiniansmünze würde die Annahme byzantinischen Einflusses nur bekräftigen.[2])

Für die entgegenstehende Auffassung eines einheimischen Nachlebens germanischer Tradition kann man einige Denkmäler ins Feld führen, die immerhin einen Übergang zur spätkarolingischen Periode darstellen. Sie erhalten hier eine ganz besondere Bedeutung dadurch, daß sie das Zellenmosaik in einer den Trierer Arbeiten auffallend ähnlichen Form aufweisen, während der griechische Kreuzbehälter von Limburg nur die glatten Randstreifen aus Almandin-Quadraten kennt. Die Kathedrale von Astorga in Nordspanien bewahrt ein Reliquiar, dessen Datierung auf die Jahre zwischen 866 und 910 inschriftlich gesichert ist.[3]) Auf den Langseiten sind Rundbogenarkaden umgeben von Zellenmosaik von roher Arbeit, dessen rote und grüne Glasplättchen in der Form von Herzen, länglichen Rauten, Blättern und kleinen Rundscheiben ausgeschnitten sind, ganz in der Art wie auf dem Reliquiar des heiligen Nagels

[1] Abgeb. Molinier a. a. O. IV. T. 3.

[2] Noch im 12. Jahrhundert übte Byzanz das Zellenmosaik in Verbindung mit dem Email; Beweis ein kleines aus Stablo stammendes Gold-Diptychon in Hanau, abgeb. Luthmer, Email S. 73.

[3] Molinier a. a. O., abgeb. S. 99.

und den anderen Werken von St. Maximin oder auf dem Liber aureus aus Regensburg. Man mag die Zellenverglasung dieses Kastens sowie die ganz verwandte Ausstattung der zwei großen Votivkreuze von Oviedo aus dem Jahr 878 als eine im Lande der Guarrazarkronen sehr erklärliche, rein örtliche Reminiscenz an die westgotische Kunstübung betrachten. Es kommt aber noch ein analoges Stück hinzu, das — aus St. Denis stammend — dem Kunstbereich viel näher liegt, zu dem Trier gehörte. Es ist die jetzt dem Louvre gehörige Patene der sogen. Ptolemäerschale, eine Schenkung Karls des Kahlen († 877) oder Karls des Dicken († 888). Die Serpentinplatte der Patene ist wohl orientalisch (die Ausstellung hatte in der Taufschale Wittekinds einen ähnlichen Stein mit der Umschrift: Munere tam raro nos ditat Africa claro); aber der breite Goldrand mit Steinbesatz ist fränkische Arbeit aus der Zeit des Stifters. [1]) Und auch hier besteht das Zellenmosaik zwischen den Edelsteinen aus denselben Herzen und Blattformen, die ein Jahrhundert später in Trier wieder zum Vorschein kommen. Beide Lösungen sind also zulässig; für mich ist die spezielle spätkarolingische Gestaltung des Almandinbelags entscheidend, um an heimische Überlieferung zu glauben.

Der verschiedene Dekorationscharakter auf den Langseiten und den Schmalseiten des Andreas-Tragaltars erstreckt sich auch auf die Zellenschmelze. Bei den Plättchen der Schmalseiten bedecken die Glasflüsse die ganze Fläche der Goldunterlagen; sie werden am Außenrand ebenso durch hochkant aufgelötete Goldstege begrenzt, wie innerhalb der einzelnen Farbflächen. Dieses ist das einfachere und ursprüngliche Verfahren, nach dem auch die Emails des Kreuzes in Maastricht, des Nagelreliquiars und des Echternacher Einbandes gearbeitet sind. Die vollkommene Gleichartigkeit mit den letzteren setzt für alle Schmelzplatten auf den Schmalseiten des Andreasreliquiars die heimische Herstellung in St. Maximin außer aller Frage.

Nicht ganz so klar und zweifelsohne steht es um die Zellenschmelze der Langseiten. Sie gehören zu jener in Byzanz bevorzugten Gattung, bei welcher die zur Aufnahme der Glasflüsse nötigen Vertiefungen durch leichte Treibarbeit in die Goldplatte eingeschlagen oder „gesetzt" werden. In seltenen Fällen — wie bei der später zu erwähnenden Severinsplatte — wird der zum Emaillieren bestimmte Teil der Goldplatte auch ausgeschnitten, mit einem Randsteg von der Höhe der Schmelzschicht versehen und dann an die Platte wieder hinterlötet. In diese flache Grube werden dann die Konturstege der Zeichnung eingeklebt oder auch eingelötet; dann erfolgt der Schmelzeintrag und das Brennen. Für die Wirkung bleibt es sich vollkommen gleich, ob die Vertiefung durch Setzen mit dem Punzen oder durch Ausschneiden geschaffen worden ist. Die Absicht geht bei dieser Gattung weniger auf die stark farbige, dekorative Wirkung, als vielmehr darauf hinaus, das Gold in breiter Fläche zur Geltung zu bringen, wohl auch figürliche Motive klarer herauszustellen, als es auf ganz emailliertem Grund möglich ist. Auch diese schwierigere Art des Zellenschmelzes ist in Deutschland, an den Mathildenkreuzen in Essen, an der nach 1027 für Konrad II. beschafften Kaiserkrone in Wien, an der Severinsplatte in Köln und anderen Werken, mit Geschick geübt worden. Die Technik wäre an sich keine Ursache, um an der Trierer Herstellung der Langseiten-Emails vom Andreaskasten zu zweifeln.

Eine genaue Untersuchung stellt aber doch die heimische Arbeit der Langseiten-Goldemails etwas in Frage. Die beiden Endstücke des untern Randes jeder Langseite sind zwar Goldemails mit Zellen in gesetzter Vertiefung, wie die anderen Platten auch, aber sie verraten sich durch die unsichere Arbeit und die abweichende Beschaffenheit der Glasflüsse sofort als Nachahmungen der übrigen Serie. Sie sind nicht ungeschickt, aber doch merklich befangener und unbeholfener gemacht. Spätere Ergänzung können sie nicht sein, denn ihre Fassung läßt nicht die geringsten Spuren einer Neumontierung bemerken. Die natürlichste Erklärung dieser Erscheinung wäre, daß der Besitz echter griechischer Plättchen in der Trierer Werkstatt nicht ausreichte und daß der Verfertiger des Kastens genötigt war, für die Lücken Nachahmungen selbst zu schaffen, die er bescheiden an den unteren Ecken anbrachte. In diesem Zusammenhang verdienen auch die ganz orientalisierenden Ornamente der acht Platten in den senkrechten Streifen Erwähnung, die der deutschen Ornamentik nicht geläufig sind. Man hat zu Gunsten

[1] Molinier a. a. O., abgeb. S. 89.

des Trierischen Ursprungs aller Goldschmelze am Andreas-Tragaltar hervorgehoben, daß sie in der Ausführung gegen die Feinheit des Limburger Kreuzbehälters etwas zurückblieben. Aber solche bloßen Qualitätsunterschiede, noch dazu ziemlich geringfügiger Art, geben kein stichhaltiges Kriterium ab. An die technische Vollendung des kaiserlichen Kreuzbehälters reicht nicht einmal die herrliche Kreuzigungstafel der reichen Kapelle in München heran; die Mehrzahl der sonstigen Denkmäler oströmischer Schmelzkunst, abgesehen vielleicht vom Dagmarkreuz in Kopenhagen, steht dahinter ebensoweit zurück, als der Schmelzbelag des Trierer Reliquiars.

Auch wäre die Verwendung fertig eingeführter griechischer Schmelzplättchen auf deutschen Goldschmiedewerken keine ganz vereinzelte Erscheinung. Früher ist — zum mindesten von Labarte — die Verarbeitung byzantinischer Fragmente in Deutschland jedenfalls überschätzt worden, und der neuerdings in die Kunstgeschichte eingeführte Geschäftsreisende byzantinischer Exportfirmen, der regelmäßig die deutschen Goldschmiede-Werkstätten besuchte[1]) und nach Auftrag die Schmelzplatten abschnitt, scheint mir eine anachronistische Figur. Manches, was als byzantinisch galt, stellte sich als deutsche Arbeit heraus; so die Schmelzbelagstücke des Kreuzes der Äbtissin Theophanie in Essen, die man wegen ihrer auf dem Kreuz ganz unmotivierten Trapezform als Fremdkörper betrachten mußte. Es ergab sich aber, daß sie von dem Nimbus der Marienstatuette desselben Schatzes abgelöst und für das Kreuz verwendet worden sind.[2]) Auch am deutschen und zwar Regensburger Ursprung der Schmelzbelagstücke auf dem nach 1007 gefertigten Giselakreuz[3]) der reichen Kapelle in München liegt zu zweifeln nicht der geringste Anlaß vor. Aber es gibt doch vereinzelte Beispiele von der Verwertung griechischer Schmelze an deutschen Werken. Die Ausstellung zeigte eines: Den EVANGELIEN-EINBAND AUS DEM AACHENER MÜNSTER (hoch 30 cm, breit 25 cm, Tafel 7). Die darin eingelassenen sechs runden, sehr zierlich gearbeiteten und ornamentierten Schmelzplättchen können nicht von vornherein für diesen Buchdeckel bestimmt gewesen sein, da seine wesentlichsten Teile der Goldarbeit in die spätkarolingische Epoche zurückreichen, was namentlich aus dem nur im 9. Jahrhundert — so am Psalter Karls des Kahlen in Paris — vorkommenden Motiv der schleifenartig gekreuzten Silberbändchen des Randes hervorgeht. Dagegen sind die auf dem EVANGELIENDECKEL DES TRIERER DOMSCHATZES, der aus Paderborn stammt, eingefügten ziemlich minderwertig gearbeiteten Goldschmelzstreifen wahrscheinlich älter als die übrige Ausstattung, die nach Ausweis der Faltenzeichnung des Matthäusengels den später zu besprechenden Rogkeruswerken aus der Zeit um 1100 zeitlich und örtlich sehr nahe steht (hoch 37 cm, breit 25 cm, Tafel 8).

Zur byzantinischen Einfuhr mag man auch die zart ausgeführten Schmelzstücke des in Mainz gefundenen Frauenschmuckes rechnen, den Freiherr v. Heyl in Darmstadt zur Ausstellung entliehen hatte. Die derber gearbeitete Adler-Agraffe, die ein Analogon im Mainzer Museum hat, zeigt freilich durchaus deutschen Charakter.

Bei diesen unpersönlichen und konventionell ornamentierten Schmelzwerken bleibt die Ortsbestimmung vielfach unsicher. Es soll hier auch die Möglichkeit, daß die gesamten Goldemails am Andreas-Tragaltar in Trier selbst gefertigt wurden, durchaus nicht abgewiesen werden; aber die vier nachgeahmten Plättchen erwecken Bedenken und mahnen zur Vorsicht.

Von den verschiedenen Klosterwerkstätten im Süden und Norden Deutschlands, die während des 11. Jahrhunderts — der Gertrudis-Tragaltar im Welfenschatz greift sogar noch ins 12. Jahrhundert hinüber — Zellenschmelz auf Gold in griechischer Art erzeugten, hat diejenige der Benediktiner von ST. PANTALEON in Köln am längsten an diesem Verfahren festgehalten, ohne dabei auf die gleichzeitige Übung des Kupferschmelzes zu verzichten. Daß sie bei steigender Beherrschung der Technik sich nicht zu scheuen brauchte, an die schwierigsten Aufgaben figürlicher Darstellungen größeren Maßstabes heranzutreten, bezeugt die runde, leicht gewölbte Goldplatte (11 cm Durchmesser) mit dem Bilde des HEILIGEN SEVERINUS und der lateinischen Umschrift Sanctus Severinus Archiepiscopus, welche

[1] Vergl. Zeitschrift für bildende Kunst 1903, V, S. 111.
[2] Clemen K. D. Kreis Essen. — Abgeb. auch bei Ausm Weerth K. D. T. 24 u. 25.
[3] Abgeb. Labarte, Album I, T. 36, und Zettler, Kunstwerke aus der reichen Kapelle in München.

die Kölner Kirche dieses Heiligen aufbewahrt (Tafel 2). In der Farbigkeit und der sorgfältigen Wiedergabe des reichen Pontifikalornats kann die Platte den Vergleich mit byzantinischen Originalwerken aushalten; nur in der Sauberkeit des Schmelzmaterials bleibt sie etwas im Hintertreffen. Sie gilt als letzter Überrest der Bekleidung des großen Severinsschreines, dessen getriebene Füllungen, wie sich beim Einschmelzen um 1800 herausstellte, aus Feingold gemacht waren.

Der Schrein stammte nach Gelenius aus der Zeit Erzbischof Hermanns III. (1089 bis 1099), was eine Datierung der Schmelzplatte auf das Ende des 11. Jahrhunderts ergeben würde.[1] Der Goldschmelz starb auch späterhin in Köln nicht ganz aus; noch an dem Hauptwerk der Pantaleons-Werkstatt, dem Dreikönigenschrein im Dom, treffen wir auf durchsichtigen Zellenschmelz auf Goldgrund. Diese Stücke sind, wie ich später nachweisen werde, für die Stelle gemacht, an der sie sich heute noch befinden, also nicht früher als 1198 entstanden.

Man darf aus diesen vereinzelten Spätlingen keinen Schluß auf die allgemeine Lebensdauer der byzantinisierenden Schmelzkunst in Deutschland ziehen. Die Kölner Stücke sind Ausnahmen, die nur dem Wunsch einer ganz außergewöhnlichen Prachtentfaltung zu Ehren der berühmtesten Kölner Reliquien ihre Entstehung verdanken. Im übrigen trat bald nach dem Abgang des sächsischen Kaiserhauses, in dem die Vorliebe für griechische Art ihren Mittelpunkt gefunden hatte, ein Stillstand und Rückschritt ein, noch bevor in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts die heimische Art des Kupferschmelzes zur vollen Entfaltung und Herrschaft gelangte.

[1] Die Grubenschmelzplatten aus Kupfer, die Bock (Das heilige Köln) am Severinsschrein noch gesehen haben will — heute existieren sie nicht mehr —, können nur spätere Zutat gewesen sein, da der Schrein sonst ein Werk des 12. Jahrhunderts sein müßte.



II. DIE ARBEITEN DES ROGKERUS VON HELMERSHAUSEN

DIE Zahl der Orte, welche in Deutschland während des 11. Jahrhunderts die Kunst des Emaillierens übten, war ziemlich beschränkt; viele Betriebe mußten mit den allgemein gebräuchlichen Zierverfahren des Edelsteinbelags, des Filigrans, der Treib- und Stanzarbeit und des Gravierens sich behelfen, bis das Auftreten des Kupferschmelzes im 12. Jahrhundert den farbigen Metallschmuck weiteren Kreisen zugänglich machte. In dieser Zeit des Übergangs wurde mehrfach als erwünschtes Hülfsmittel zur Verstärkung gravierter Darstellungen das NIELLO, die Ausschmelzung flach eingestochener Zeichnung mit schwarzglänzendem Schwefelsilber, herbeigezogen, das bis zu einem gewissen Grade auch eine Modellierung der Zeichnung in Licht und Schatten hergibt.

Die bemerkenswertesten Denkmäler dieser Richtung waren auf der Düsseldorfer Ausstellung die Arbeiten des FRATER ROGKERUS aus dem Benediktinerkloster Helmershausen, das zur Zeit Bischof Meinwerks (1009 bis 1036) an die Diözese Paderborn gefallen war, und ferner das etwas jüngere ovale Nielloreliquiar aus Xanten.

Die ersteren, aus den Jahren um 1100, beanspruchen ein besonderes Interesse nicht nur wegen ihrer künstlerischen Qualitäten, sondern auch deshalb, weil A. Ilg mit sehr annehmbaren, wenn auch nicht zwingenden Gründen diesen Goldschmied mit dem Verfasser der Diversarum Artium Schedula „THEOPHILUS qui et rugerus“ identifiziert hat.[1]

Als Werk des Frater Rogkerus war bisher nur ein Stück, das urkundlich beglaubigt ist, bekannt. Es ist ein der Jungfrau Maria und den Patronen von Paderborn Kilian und Liborius geweihter Tragaltar, der sich im Schatz des Domes von Paderborn, für den er von vornherein bestimmt war, noch heute befindet. Der rechteckige Eichenholzkasten (lang 34 cm, breit 21 cm, hoch 16,5 cm, Tafel 9, 10 und 11) auf vier Klauenfüßen ist mit Silber beschlagen und durch reichliche Niellierung,[2]) Treibarbeit, Gravierung und Steinbelag ausgestattet. Die bunte Marmorplatte der Oberseite umrahmt ein Band klar gezeichneten Goldfiligrans; auf den äußeren Randstreifen wechseln zierlich gefaßte Steine mit Silberrosetten ab. Die Zwischenfläche füllen nach den Schmalseiten zu zwei große Niellotafeln. Auf der obern ist Bischof Meinwerk, der baueifrige Förderer von Paderborn, vor einem Altar, den Meßkelch in den erhobenen Händen, dargestellt, samt der den Vorgang erläuternden Inschrift: Calicem salutaris accipiam et nomen domini invocabo. Die untere Platte zeigt den ebenfalls durch Beischrift gekennzeichneten Bischof Heinrich von Werl (1085 bis 1127), das Rauchfaß in der Linken, vor einem ähnlichen Altar, auf dem das gestiftete Portatil samt Kelch und Patene steht. Die Ecken beider Tafeln nehmen in Rundfeldern die Evangelisten-Symbole ein. Das Niello gibt nicht nur diese Bilder, sondern es überzieht den ganzen Grund, zwischen den Schriftzeilen und hinter den Evangelisten-Tieren mit dicht gedrängten romanischen Arabesken oder gerauteten Flachmustern; auch der Grund der Rankenornamente auf den zwei schmalen silbernen Längsstreifen ist in gleicher Weise durchgebildet. Selbst die Klauenfüße des Kastens sind vollständig nielliert. Überhaupt ist die sorgfältigste, liebevolle Durchführung bis in alle Einzelheiten für die ganze Art des Rogkerus charakteristisch. An der schmalen Vorderwand des Tragaltars sitzt Christus in runder, edelsteingeschmückter Filigran-Aureole zwischen den Heiligen Kilian und Liborius im bischöflichen Ornat. Die Namen gibt wie für alle übrigen Figuren der Niellostreifen des Deckelrandes. Nur die drei Gestalten der Schauseite sind in Relief getrieben; man sieht an dem Abstand, der in künstlerischer Hinsicht diese Seite von den anderen trennt, wie sauer das Treibverfahren dem Meister gefallen ist. Wieder eine andere, ganz ungewöhnliche Technik

[1] Vergl. die Theophilus-Ausgabe von Ilg in den Quellenschriften für Kunstgeschichte VII; Einleitung S. 42f. — Schmelzwerk, wie Ilg angenommen hat, findet sich auf dem Rogkerus-Tragaltar nicht; auch nicht auf seinen anderen Werken.

[2] Das Niello ist von Theophilus in der Schedula sehr ausführlich behandelt in Kap. 28, 29, 32, 41; Ausgabe von Ilg, S. 187f.

bietet die entgegengesetzte Kurzwand: Die in der Innenzeichnung reich niellierten Figuren der Maria sowie der Apostel Johannes und Jakobus minor unter säulengestützten Rundbogen sind zwar flach behandelt, aber trotzdem durch ein Zurücksetzen des Grundes reliefartig hervorgehoben. Maria ist in unorthographischem Griechisch benannt: O ΑΓΥΑ ΘΗΩΘΩΚΩC.

Die volle Meisterschaft des Rogkerus als Zeichner und Graveur entfaltet sich an den Langwänden, deren jede fünf Apostel, Petrus und Paulus inmitten, unter überreich geschmückten Rundbogen, auf klar konstruierten romanischen Holzbänken enthält. Der Künstler war mit Erfolg bemüht, in der Haltung und Bewegung sowohl wie in der Haar- und Barttracht jeden Apostel individuell zu gestalten. Den Grund der Zeichnung hat er durchgängig mit dem Perlpunzen fein gekörnt, was zur deutlichen Wirkung der Figuren, der Bauformen und der Ornamente erheblich beiträgt. Dieses Verfahren beschreibt Theophilus in dem Kapitel 72 De opere punctili[1]) genau so, als ob er dieses Werk dabei vor Augen gehabt hätte. Leider ist die großartig gezeichnete Gestalt des Liborius auf der vergoldeten Kupferplatte des Bodens durch den Gebrauch zum großen Teil verrieben.[2])

Die Unterschrift des untern Randes ist nicht vollständig erhalten; aber die beiden ersten Leoniner:

Offert mente pia decus hoc tibi sancta Maria
Heinricus presul ne vitae perpetis exul

genügen schon allein zur Beglaubigung, daß der auf dem Deckel dargestellte Bischof Heinrich der Stifter des Kunstwerkes ist. Daß nur Heinrich von Werl gemeint sein kann, hat Professor Kayser im Organ für christliche Kunst[3]) überzeugend nachgewiesen. Er hat auch mit gleicher Sicherheit den Künstler gefunden.

Eine Bezeichnung, wie mehrfach in der Fachliteratur behauptet wird, trägt der Tragaltar zwar nicht. Aber die Zuweisung an Rogkerus von Helmershausen ist durch eine Urkunde vom 15. August 1100 vollkommen gesichert. Durch diese überweist Bischof Heinrich von Werl der Kirche von Helmershausen den Zehnten in dem Dorfe Mulhen und bezahlt damit ein goldenes Kreuz, das er mit Zustimmung des Abtes Thetmar und der anderen Brüder von dort empfangen und zum Schmuck der Mutterkirche nach Paderborn übertragen hatte, und ferner einen Schrein, den auf seine, des Bischofs Kosten der Frater Rogkerus in sorgfältiger Arbeit zu Ehren der Heiligen Kilian und Liborius geschaffen hatte (nec non et scrinium, quod nostro sumptu frater eiusdem ecclesiae Rogkerus satis expolito opere in honorem sancti Kiliani atque Liborii fabricaverat).

Da der vorliegende Tragaltar nach seiner Inschrift und bildlichen Darstellung vom Bischof Heinrich zu Ehren der Paderborner Patrone Kilian und Liborius gestiftet ist, da der Domschatz einen andern, diesen beiden Heiligen geweihten Schrein nicht besessen hat, und da schließlich der Stil einer Entstehung kurz vor dem Jahr 1100 nicht widerspricht, darf man den Tragaltar als wohlbeglaubigtes Werk des Rogkerus betrachten.

Bei einem Künstler von so scharf ausgeprägter Eigenart, wie sie namentlich in den Köpfen, im Faltenwurf und in zahlreichen Ornamenten zu Tage tritt, wird die Zuweisung anderer Arbeiten sehr erleichtert.

Das zweite Werk, ebenfalls ein Tragaltar, wurde für das BENEDIKTINERKLOSTER ABDINGHOF IN PADERBORN hergestellt (lang 31 cm, breit 19 cm, hoch 11,5 cm, Tafel 12, 13 und 14). Er ist den Patronen dieses Klosters, Petrus, Paulus und dem heiligen Felix von Aquileja, dessen Leib Bischof Meinwerk im Jahr 1031 seiner Gründung Abdinghof geschenkt hatte, nebstbei dem heiligen Bischof Blasius von Sebaste in Kappadocien geweiht. Aus dem Abdinghofkloster wurde der Altar bei dessen Aufhebung 1804 verschleppt und später der Franziskanerkirche in Paderborn geschenkt, von der er zur Ausstellung entliehen war.

Die Wirkung ist auf den ersten Blick von derjenigen des ersten Portatils wesentlich verschieden, weil der Meister sich einer andern Ziertechnik bedient hat, der ausgeschnittenen Arbeit, die wiederum Theophilus in dem Kapitel 71[4]) De opere interrasili erläutert.

[1] Ilg a. a. O., S. 283.
[2] Abgeb. Ludorff, Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Paderborn, T. 53.
[3] Organ für christl. Kunst 1861, S. 76.
[4] Ilg a. a. O. 281.

Der Schrein ist auf dem Deckel, der des Altarsteines beraubt ist, und auf den vier Wänden mit durchbrochen ausgeschnittenen Platten aus vergoldetem Kupfer bekleidet, so daß der dunkle Ton des Holzkernes als Folie die Figuren scharf hervortreten läßt. Die Innenzeichnung ist durch meisterhaft gehandhabte Gravierung und wo Flächen sich darboten, durch Körnung mit demselben Perlpunzen wie auf dem ersten Tragaltar ausgeführt. In überaus bewegter und lebendiger Komposition ist auf einer Langseite das Martyrium des heiligen Felix von Aquileja und seiner zwei ritterlichen Genossen dargestellt, auf der andern das des heiligen Blasius. Die einzelnen Scenen hat Professor Kayser im Organ für christliche Kunst[1]) der legenda aurea gemäß erläutert. Die Schmalseiten, den zwei anderen Patronen vorbehalten, geben einerseits die Verurteilung und Enthauptung des Paulus, andrerseits eine durch Petrus vollzogene Taufe, und wiederum ein Martyrium durch das Schwert. Die Durchführung der Schmalseiten ist merklich flüchtiger. Auf dem Deckel sehen wir die Halbfiguren des Petrus, Paulus, Blasius und Felix (letzterer eine moderne Ergänzung) unter Rundbogen, ferner zwei Streifen romanischer Ranken auf gepunztem Grund.

Wenn schon der künstlerische Grundzug, die sichtliche Freude an der sorgsamsten Detaillierung, die hier in der unvergleichlich exakten Behandlung der Tracht und der Waffen zum Ausdruck kommt, wenn ferner technische Verwandtschaft wie die Grundmusterung mit dem Perlpunzen und der sichere Duktus der Gravierung auf einen und denselben Meister hinweisen, so wird durch einen Vergleich der Ornamente und zahlreicher charakteristischer Einzelheiten die Einheitlichkeit der Künstlerhand über jeden Zweifel hinausgehoben.

Zuerst springt an den Figuren die Gestaltung des Faltenwurfes, kennzeichnend wie eine individuelle, fertige Handschrift als Zeugnis für einen und denselben Künstler in die Augen. Überall bei den gravierten zehn Aposteln des Kilian- und Liborius-Altars wie in den Martyrien des Abdinghofer Portatils wiederholen sich die rechtwinkligen Endungen der Faltenrollen und die parallel gravierten doppelten oder dreifachen Spitzwinkel, welche den Übergang von einer Faltenpartie in eine glatte Fläche, wie auf den Oberschenkeln, vermitteln. Gewiß sind die parallelen Faltenwinkel ein landläufiges Motiv der Zeit, weit ins 12. Jahrhundert hinein geübt; aber es ist hier über die konventionelle Form zu ganz persönlichem Charakter durchgebildet.[2]) Dazu treten schlagende Analogien der Kopftypen und der Haartracht auf beiden Werken. Man vergleiche den Apostel Paulus in der Reihe der Sitzfiguren des Heinrichaltars mit dem Paulus auf dem Deckel des Abdinghofer Schreines; beide haben dieselbe — in ihrem Grundmotiv natürlich typische — Bartform mit dem unter dem breit und herzförmig heraustretenden Kinn zusammenfließenden Schnurrbart. Dann die aus Schnörkeln gebildeten kurzen Lockenrollen, welche die Stirn umkränzen, bei dem links neben Petrus sitzenden Andreas und dem rechs von Paulus sitzenden Bartholomäus einerseits und der Gestalt des den Paulus verurteilenden Nero, des einen Götzendieners im Felixmartyrium, des Schergen mit dem Dornenkamm im Blasiusmartyrium andrerseits.

Von den Ornamenten sind die Blattformen in den Bogenzwickeln der Apostelbilder auf dem Heinrichaltar mit den zwei Rankenfeldern des Abdinghofer Stückes zu vergleichen; ferner die wellig geknickten Riefelungen einiger Säulen auf dem ersteren Werk mit dem gleichen Muster in der Umrahmung des Paulus und Blasius auf dem Deckel und mit der Säule der Götzenstatue im Felixmartyrium auf dem zweiten Werk. Die eigentümlichen Hügelchen mit eingezeichneten Stauden, die auf den Martyrien den landschaftlichen Hintergrund andeuten, hat der Meister auch zu Füßen des Liborius auf der Unterseite des älteren Tragaltars angebracht.[3]) Auch auf die radiale Musterung des Hintergrundes der sitzenden Apostel einerseits und der Nischen bei den Abdinghofer Deckelfiguren andrerseits sei noch hingewiesen.

Die Analogien ließen sich leicht vermehren, aber die bereits aufgezählten scheinen mir hinreichend überzeugend, um die Behauptung zu rechtfertigen, daß auch der Abdinghofer Tragaltar nur den Händen des Rogkerus von Helmershausen seine Entstehung verdanken kann.

[1] Organ für christl. Kunst 1866, S. 3.
[2] Nur an einem Denkmal, dem vorerwähnten Paderborner Einband in Trier (Tafel 8), ist eine sehr ähnliche Faltenzeichnung zu sehen; der Kodexdeckel steht auch sicherlich mit den Rogkeruswerken in Werkstattzusammenhang.
[3] Abgeb. Ludorff, Kunstdenkmäler, Kreis Paderborn, T. 53.



Abb. 6. Kreuz von Fritzlar. 12. Jahrh.

Er ist mit seiner nicht gewöhnlichen, auf starke Wirkung hinzielenden Ausschneidetechnik und den wildbewegten Kompositionen der Martyrien doch wohl das vorgeschrittenere Werk von beiden. Vielleicht darf man demgemäß die vier römischen Ziffern, die auf jeden Klauenfuß eingraviert: X.V.II.I. ergeben, als eine Datierung auf das Jahr 1118 betrachten.

Die Ausstellung brachte noch eine dritte Arbeit des Rogkerus-Theophilus, die der Bedeutung des Meisters durchaus würdig ist, wenn sie ihm auch weniger Gelegenheit darbot, die Kunst seiner Zeichnung zu entfalten. Es ist das GOLDKREUZ DES BERLINER KUNSTGEWERBE-MUSEUMS aus dem Schatz von Enger-Herford (breit 15,5 cm, Tafel 15). Starke Goldplatten bekleiden allerseits den Holzkern bis auf zwei Felder der Rückseite, die den ursprünglichen Belag verloren haben. Die Kreuzenden sind rechteckig erweitert, ebenso die Vierung, die unter einer runden Kristallplatte mit eingeschliffener Engelsfigur eine Reliquie de ligno sancto umschließt. Nach altem Brauch ist die Schauseite mit Edelsteinen besetzt, auf den Endfeldern je vier um einen perlenumsäumten größeren Stein, darunter eine schöne Augustuskamee, während sauber gezeichnetes Filigran und kleine Perlen, je drei und vier zu Gruppen zusammengefaßt, den Zwischenraum bedecken. Die Anordnung der Steine, die Verstärkung ihrer Wirkung durch die Perlenkränze ist so geschmackvoll, daß das Herforder Reliquienkreuz die Mehrzahl ähnlicher Denkmäler weit übertrifft; auch das Bernwardskreuz in Hildesheim und das den Essener Kreuzen verwandte spätottonische Lotharkreuz in Aachen fallen daneben ab.

Schon der Vorderseite kann ein, allerdings nicht wesentliches Zeugnis für die Urheberschaft unseres Helmershauser Benediktiners entnommen werden: Die Steine sind hier ebenso wie auf dem von Heinrich von Werl bestellten Altar durch einen Kranz kleiner Blättchen, den am Fuß ein Filigrandraht umzieht, festgehalten. Daß die Ausführung dieser Fassung auf dem Kreuz noch zierlicher ist als auf dem Tragaltar, ist im Unterschied des Materials — Gold hier und Silber dort — begründet.

Überzeugende Beweise bietet erst die Rückseite. Hier hat Rogkerus wieder zum Niello gegriffen, um auf den Endplatten die Evangelisten-Symbole und im Mittelfeld das Opferlamm darzustellen. Die zwei kleinen Füllplatten der Arme hat er filigraniert. Daß er die Evangelisten-Symbole als Engel in langen faltigen Gewändern, abgesehen von den Tierköpfen, gezeichnet hat, ist für die Meisterbestimmung wertvoll; denn wir erhalten dadurch die Möglichkeit, die ganz charakteristische Faltenbehandlung des Rogkerus mit den parallelen Spitzwinkeln und den rechtwinklig gebrochenen Endigungen zu erkennen. Als weiteres Moment kommt die Behandlung des Grundes hinzu: Wie auf der Deckplatte des Tragaltars vom Jahr 1100 ist auch hier der Hintergrund der Figuren ganz mit einem niellierten Flächenmuster ausgefüllt. Und dieses außerhalb der Rogkerusgruppe wohl schwer nachweisliche Ornament, aus Streifen mit abwechselnd spitz und rundlich gezackten Rändern bestehend, hat er wieder verwendet am Abdinghofer Tragaltar. Er benützt es dort zur Musterung der pilzförmigen Krone jenes Baumes, dessen Äste flügelartig hinter dem Haupte des Geköpften neben der durch Petrus vollzogenen Taufe zum Vorschein kommen (vergl. Tafel 13). Es ist eine unscheinbare, aber durchaus beweiskräftige Parallele. Im Verein

mit den vorgenannten Kennzeichen genügt die Wiederholung eines ganz ungewöhnlichen Ornamentes, um den Beweis der Autorschaft des Rogkerus zu schließen.

Nachdem das aus dem Kunstwerk selbst festgestellt werden konnte, darf man auch an eine außerhalb liegende historische Bestätigung, die bereits erwähnte Urkunde des Paderborner Bischofs Heinrich erinnern. Sie führt außer dem Kilian- und Liboriusschrein noch ein goldenes Kreuz auf, das der Bischof aus dem Kloster Helmershausen empfangen und nach Paderborn mitgenommen hat. Von dort ist es verschwunden. Es läßt sich nicht mehr nachweisen, daß jenes Paderborner Kreuz dasselbe ist, welches aus Herford nach Berlin kam, aber auch die Tatsache, daß vor 1100 im Kloster des Rogkerus ein Goldkreuz angefertigt worden war, ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung. Jedenfalls kann das Herforder Reliquienkreuz als Werk des Rogkerus erst ganz zu Ende des 11. Jahrhunderts gemacht worden sein, nicht schon im 10. Jahrhundert, wie der Katalog der Ausstellung annahm.

Für die Frage, ob Rogkerus auch der Verfasser der Diversarum artium schedula ist, erbringen die besprochenen Denkmäler nichts Erhebliches, wenn man nicht in der Anwendung der von Theophilus beschriebenen Punzenarbeit und der Ausschneidetechnik eine Stütze der Hypothese Ilgs sehen will. Aber auch davon abgesehen bleibt Rogkerus, dessen Kunst uns nun drei Werke veranschaulichen, als ein Meister von höchst persönlichem Gepräge der vollen Beachtung wert.

Noch etwas jünger als das Rogkeruskreuz ist das ebenfalls mit einer Reliquie de ligno sancto unter Kristall versehene Altarkreuz der Petrikirche in Fritzlar (Abbildung 6 und 7), dessen Vorder- und Rückseite, beide in vergoldetem Kupfer gearbeitet (neuerdings durch eine galvanische Vergoldung von ordinärem Ton arg entstellt), den Einfluß des Rogkerus verraten. Besonders deutlich zeigt sich die Nachahmung des Helmershausener Meisters in den Blattformen der gravierten Ranken auf dem Oberteil des Kreuzschaftes und in der Petrusfigur auf der Rückseite.

Eine weitergehende Verwertung des NIELLO als beim Rogkerus veranschaulicht das ovale Reliquiar aus Eichenholz mit Silbermantel der ehemaligen STIFTSKIRCHE ZU XANTEN (19 cm lang, 11 cm hoch, Tafel 16). An den Seiten sind als Halbfiguren getrieben Christus und die am Niederrhein verehrten Heiligen Gereon, Candidus, Florentius, Mauritius, Mallusius, Cassius und Viktor, alle gewappnet in Panzerhemden, Schwert, Lanze oder Märtyrerpalmen hochhaltend. Halbsäulen mit niellierter Musterung stehen oder standen dazwischen. Der Niellowirkung zu Liebe hat man den gewölbten Deckel in Weißsilber belassen. Dargestellt ist einerseits die Verkündung der Hirten, andrerseits die Geburt Christi. Während das Niello des Rogkerus wesentlich lineare Zeichnung ist, geht der etwas jüngere, aber wohl noch der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehörende Xantener Künstler zu einer malerischen Behandlung der Technik über, indem er durch tiefe und flachere Gravierung dunkle und hellere Niellopartien, weiche Übergänge und eine schattierte Modellierung herausbringt.

Ein anderes Meisterstück rheinischer Niellierkunst des 12. Jahrhunderts, die Kelchkuppa des Diözesanmuseums in Köln, entzieht sich leider wegen seiner Form der bildlichen Wiedergabe.

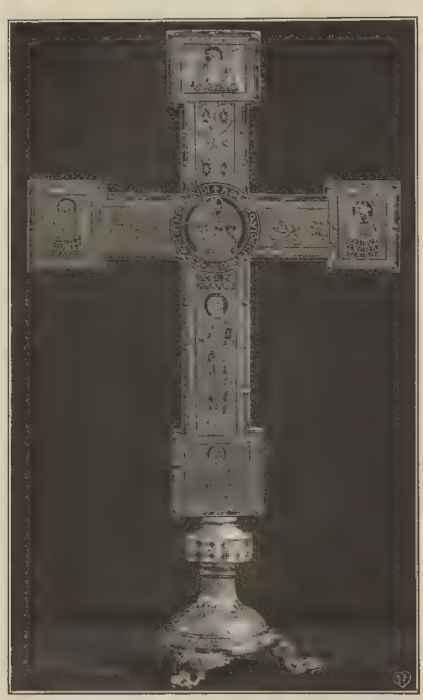


Abb. 7. Kreuz von Fritzlar. Rückseite

III. DER DEUTSCHE KUPFERSCHMELZ

DIE kirchliche Goldschmiedekunst des Rheinlandes steht während des 12. Jahrhunderts, der Zeit ihrer glänzendsten Blüte und ihres höchsten Aufschwunges, ganz im Zeichen der Schmelzverzierung in jener Technik, die man als Grubenschmelz bezeichnet. Dieser Name, der als Übersetzung des Email champlevé eingeführt ist und bleiben wird, trifft eigentlich nicht die wesentlichen Eigenschaften, welche diese germanische Art der Schmelzkunst von dem byzantinischen Zellenemail unterscheidet.

Denn ebenso wie der goldene Zellenschmelz die durch Treiben oder Setzen — niemals aber durch Ausgraben — hergestellte Grube zur Aufnahme der Glasflüsse kennt, so ist auch dem deutschen Grubenschmelz die Zellentechnik, das heißt die Abgrenzung der Farbflächen durch hochkant eingestellte, aufgeleimte oder aufgelötete Metallstege durchaus nicht fremd, sondern ganz geläufig.

Der deutsche Schmelzwirker des 12. Jahrhunderts beginnt sein Werk zwar regelmäßig mit der Herstellung der Grube, dem Ausstechen der für das Email bestimmten Vertiefung aus dem Metallgrund einer starken Kupferplatte, die als Rezipient beträchtlich dicker als die Schmelzschicht sein muß. Um innerhalb der Grube die Zeichnung herzustellen, kann er entweder die Umrißlinien oder ganze Flächen des Bildes in dem ausgestochenen Grund in der vollen Plattendicke stehen lassen — das ist der reine Grubenschmelz —, oder er kann durch Einsetzen von Zellen in die Grube sein Ziel erreichen, oder schließlich beide Arten an einem und demselben Stück verbinden.

Die Verwendung eingesetzter Stege in ausgestochene Gruben ist bei den deutschen und niederländischen Grubenschmelzen so häufig, daß man die Arbeiten dieser Technik unter dem Namen GEMISCHTES EMAIL zu einer eigenen Gruppe zusammengefaßt hat.

Eine solche Gruppe existiert aber nur als eine technische Gattung; keineswegs läßt sie sich als eine chronologisch und entwicklungsgeschichtlich bedeutsame Abteilung auffassen.

Theoretisch betrachtet war es natürlich überaus einleuchtend und verführerisch, den tatsächlich vorhandenen gemischten Schmelz als Übergangsstufe zwischen den reinen Zellenschmelz oströmischer Art und den reinen Grubenschmelz rheinischer Art einzuschieben und damit die allmähliche und folgerichtige Entwicklung vom Stadium des byzantinischen Einflusses bis zur vollen Selbständigkeit des Abendlandes an der Hand der Technik augenfällig darzustellen.

Es muß aber entschieden betont werden, daß diese Vorstellung ganz unhaltbar ist. Das Zeugnis der datierbaren Denkmäler unterstützt sie keineswegs, es zeigt vielmehr einen umgekehrten Verlauf. Will man überhaupt den gemischten und den reinen Grubenschmelz zeitlich voneinander scheiden, was nicht immer und nicht ohne Vorbehalte möglich ist, so steht der reine Grubenschmelz am Anfang, der gemischte am Ende der deutschen Schmelzkunst.

Die ältesten kölnischen Denkmäler des Eilbertus und das im Jahr 1145 vollendete Alexanderkopfreliquiar aus Stavelot haben vorwiegend reinen Grubenschmelz. Bei den Spätwerken dagegen, die ins 13. Jahrhundert hineinreichen oder im 13. Jahrhundert erst begonnen sind, angefangen mit dem Dreikönigenschrein im Kölner Domschatz, dem Marienschrein in Aachen, der 1238 fertig wurde, überwiegt weitaus das gemischte Email. Technisch setzt also der deutsche Grubenschmelz in seinen ältesten Denkmälern in der Form ein, die mit dem byzantinischen Zellenschmelz die geringste Verwandtschaft hat.

Geht man den Ursachen nach, warum an den rheinischen Goldschmiedearbeiten des 12. Jahrhunderts bald Grubentechnik, bald Zellentechnik verwendet worden ist, so kommt man bald zu der Erkenntnis, daß nicht geschichtliche Tradition, Abhängigkeit von Byzanz, primitives oder fortgeschrittenes Können entscheidend sind, sondern allein die jeweilige Zweckmäßigkeit und der freie Wille der Künstler. Sie wählten das eine oder das andere Verfahren je nach ihrer Aufgabe. Sind Figuren

darzustellen oder vegetabile Ornamente, romanische Ranken mit ihren Verschlingungen und Überschneidungen, so greift der Schmelzwirker naturgemäß zur Gravierarbeit des reinen Grubenschmelzes, die ihm die volle Freiheit der Zeichnung gewährt. Soll dagegen in erster Linie eine starke Farbenwirkung erzielt werden, so treten die die Farbenflächen in lebhaftem Kontrast absetzenden Flächenmuster der geometrischen Ornamentik mit ihren immer wiederkehrenden Kreisen, Pässen, Rosetten u. s. w. in den Vordergrund, die nicht nur bequemer, sondern auch exakter in gemischtem Schmelz mit eingesetzten und vorher gebogenen Stegen auszuführen sind.

Zuweilen ist die zeichnerische Verwertung des vergoldeten Kupfers in breiter Fläche, wobei ganze Figuren in Vergoldung, nur mit gravierter Innenzeichnung aus dem emaillierten Grund ausgespart sind, als ein Anzeichen minderen Könnens oder nachlässiger Arbeit, kurz, des Verfalles gedeutet worden, während die ganz in Email ausgeführten Bilder der Blütezeit zugewiesen wurden. Auch hierfür bieten die Denkmäler als die einzigen glaubwürdigen Zeugen keine Bestätigung. Denn von vornherein, wie an dem noch der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehörenden bezeichneten Tragaltar des Eilbertus im Welfenschatz, werden beide Verfahren an einem und demselben Gegenstand nebeneinander verwandt, um eine abwechslungsreiche Wirkung zu erzielen. Die Wahl der Technik ist also ganz wesentlich eine Frage der Zweckmäßigkeit und der künstlerischen Absicht.

Der entscheidende Unterschied zwischen byzantinischer und deutscher Schmelzkunst liegt also nicht in diesen Varianten, sondern hauptsächlich im Material, in der Anwendung des Kupfers als Rezipient an Stelle des Feingoldes der Oströmer. Die Bezeichnungen KUPFERSCHMELZ und GOLDSCHMELZ würden daher den Gegensatz zwischen der älteren Schmelzkunst griechischer Abstammung und der jüngeren des Abendlandes viel schärfer treffen als Zellen- und Grubenschmelz.

Durch den Wechsel des Metalles sind viele der spezifischen Eigenschaften und die weiter gesteckten Ziele des Kupferschmelzes mit bedingt. So wie das Kupfer als Grundmetall eintritt, müssen die durchsichtigen Glasflüsse des Zellenschmelzes verschwinden, die nur mit Gold und Silber in reiner Farbe sich verbinden. An ihre Stelle treten die opaken Glasflüsse, von denen nur wenige — das selten verwendete Manganviolett, zuweilen auch Dunkelblau — eine schwache Transparenz aufweisen. Mit dem Feingold verschwindet der Zwang, am Metall zu sparen, dünnes Blech als Unterlage zu nehmen, das in sich den Raum zur Schmelzaufnahme nicht darbietet, sondern der aufgesetzten Randstege oder der gesetzten Gruben bedarf. Die Kupferplatte, die man so dick als nötig nehmen kann, führt naturgemäß zum solideren Herausstechen der Gruben, da dieses Verfahren dem Zeichner die größte Freiheit gestattet. Die Minderwertigkeit des Stoffes ergab eine vorher ungeahnte Steigerung der Verwendbarkeit des Schmelzschmuckes, größere Aufgaben und höhere Ziele. Nirgends ist von dieser Gebietserweiterung mehr Nutzen gezogen worden, als in der romanischen Goldschmiedekunst des Rheines und der Maas. Wenn ihre Erzeugnisse auch an Masse von denjenigen der Limousiner Emailleure übertroffen wurden, so stehen die rheinischen und niederlothringischen Denkmäler des 12. Jahrhunderts ebenso sehr durch Monumentalität wie durch die künstlerische Bedeutung unbestritten an erster Stelle.

Die Limousiner Grubenschmelze des 12. und 13. Jahrhunderts waren in Düsseldorf ziemlich reichlich vertreten. Die Kirchen von Trier, Siegburg, Clarholz, Gerresheim, Osnabrück, das bischöfliche Museum in Münster, ferner die Privatsammlungen des Domkapitulars Dr. Schnütgen, des Grafen Fürstenberg-Stammheim, des Freiherrn A. v. Oppenheim hatten jene Reliquienkasten mit steilem Satteldach, Pyxiden, Kreuze, Leuchter und Krummstäbe beigesteuert, wie sie die französischen Emailleure in großen Mengen als Handelsware geschaffen und in alle Welt vertrieben haben. Es liegt kein zwingender Anlaß vor, auf diese Erzeugnisse von Limoges näher einzugehen; was die Ausstellung bot, fiel mit Ausnahme einer Marienstatuette der Sammlung v. Oppenheim in das Bereich der mehr oder minder handwerksmäßigen Arbeiten, die in zahlreichen Exemplaren vorhanden sind. Das französische Email besitzt bereits eine umfangreiche, wenn auch nicht erschöpfende Literatur; das eigentliche Spezialwerk über Limoges von Rupin ist allerdings über eine ziemlich oberflächliche Materialsammlung nicht hinausgekommen.

Zur Lösung der alten und im Grunde etwas unfruchtbaren Streitfrage über die Priorität des rheinischen oder französischen Kupferschmelzes enthielt die Düsseldorfer Ausstellung kein aufklärendes

Material. Sie verstärkte und vertiefte vielmehr wiederum den Eindruck, daß die beiden, ziemlich gleichzeitig in die Erscheinung tretenden Betriebszentren von Limoges und Köln im wesentlichen unabhängig voneinander sich entwickelt haben. Deutliche Spuren gegenseitiger Wechselbeziehungen oder einer inneren Verwandtschaft treten nicht zu Tage. Die Quellen fremder Einwirkung auf Limoges, die in der nach der Châsse von Gimel benannten Gruppe und bei den noch nicht sicher lokalisierten Frater Willelmuswerken am ehesten bemerkbar sind, darf man nicht im Rheinland suchen, sondern im niederlothringischen Maasgebiet, dessen leitende Werkstatt dem Abt Suger von St. Denis die Schmelzwirker gestellt hat.

Um sich über die französiche oder deutsche Herkunft einer Grubenschmelzarbeit Gewißheit zu verschaffen — worüber nur in ganz seltenen Fällen Zweifel obwalten können —, ist es nicht in erster Linie nötig, die ziemlich schwer zu faßenden Unterschiede der Farben und ihrer Zusammenstellung heranzuziehen. Ein viel sicherer Wegweiser ist, abgesehen von den in Limoges sehr beliebten, im Rheinland dagegen niemals üblichen Relieffiguren und Reliefköpfen, die ORNAMENTIK. Die Limousiner verarbeiteten in endloser Wiederholung und Variation eine fadenförmige Wellenarabeske mit dreiteiligen, farbigen Blättern und Blüten, dann die regellos verstreuten und unvermittelt aus der meist tiefblauen Grundfarbe auftauchenden bunten Kreise und Rosetten. Beide Motive fehlen den deutschen Schmelzwerken, die dafür die breite romanische Ranke und das Blattwerk in schwierigen Verschlingungen, daneben die geometrischen Muster in kunstvoller und wechselreicher Durchbildung bevorzugen. Wer die französischen Erzeugnisse in größerer Zahl mit Aufmerksamkeit betrachtet hat, wird auch die für sie charakteristischen schlankeren Verhältnisse der Figuren schwerlich verkennen können.

Auch innerhalb der deutschen Kupferschmelze ist die Farbenskala, ob bunter oder zurückhaltender, ob mit viel oder wenig Rot oder ganz ohne Rot, als Kriterium zur Orts- oder Meisterbestimmung nur mit äußerster Vorsicht zu verwerten. Denn wir finden viele Beispiele, daß ein Künstler, oft an einem und demselben Stücke, gleiche Motive bald vielfarbig, bald wenigfarbig ausgeführt hat, ohne daß ein anderer Grund als sein Belieben, die Freude am Wechsel erfindlich wäre. Entscheidend ist immer nur der STIL DER ZEICHNUNG, nicht die Farbe.

Im Vergleich zu der reichhaltigen französischen Literatur sind die Veröffentlichungen über die deutschen Schmelzwerke noch sehr bescheiden. Es ist zwar vieles, namentlich in den älteren Werken von Ausm Weerth (Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden 1857) und von Bock (Das heilige Köln 1858) eingehend beschrieben worden. Dabei ist aber jedes Stück als Einzelwerk für sich behandelt und der Zusammenhang des ganzen Denkmälerbestandes nur gelegentlich angedeutet. Eine Darstellung der geschichtlichen Entwicklung ist überhaupt noch niemals versucht worden. Die seltene Gelegenheit der Vereinigung vieler der wichtigsten Werke in Düsseldorf drängte daher auf die nächstliegende Aufgabe, das vielgestaltige Material zu sichten, schärfer zu ordnen und die Ortsbestimmung über das Stadium der Vermutung hinauszuheben; dann das unverkennbar Zusammengehörige in WERKSTATTGRUPPEN, oder wo ein Anhalt sich darbot, nach MEISTERN zu vereinigen. Zu diesem Zweck mußten naturgemäß auch die bedeutenderen auswärtigen Denkmäler in Wort und Bild als Ergänzung herangeholt werden; die große Mehrzahl der rheinischen Kupferschmelze ist übrigens ihrer Heimat glücklicherweise nicht entfremdet worden.

Die Menge der Denkmäler und der verschiedenen Ornamente, die Vielseitigkeit der Behandlung des romanischen Emails ließen vorerst den Gedanken an eine beträchtliche Anzahl rheinischer Werkstätten aufkommen. Daß es dabei um klösterliche Betriebe sich handeln muß, darf man von vornherein aus der typologisch wohldurchdachten Auswahl und sinnreichen Zusammenstellung der figürlichen Darstellungen, ebenso aus der Menge der beigefügten Sprüche und schriftlichen Erläuterungen in annehmbarer Latinität schließen.

Der erste Eindruck zahlreicher Arbeitstätten schwand aber mehr und mehr, je schärfer man die Frage der speziellen Herkunft jedes Stückes ins Auge faßte und untersuchte. Hier führen alle Wege nach KÖLN; die Stadt tritt alles überragend als Mittelpunkt der deutschen Schmelzkunst des 12. Jahrhunderts in den Vordergrund.

Und innerhalb der Stadt laufen alle Fäden in dem Benediktinerkloster von ST. PANTALEON zusammen, das während dieses „großen Jahrhunderts“ eine Schaffenskraft auf dem Gebiet der Goldschmiedekunst und eine künstlerische Leistungsfähigkeit entfaltet hat, die ganz ohne Gleichen dastehen. Hinter dieser Werkstatt, die ihre ganze Kraft auf große Denkmäler konzentrierte, folgen AACHEN, TRIER und HILDESHEIM erst in weitem Abstand. Nur die wallonische MAASSCHULE, ein Laienbetrieb, der auch das gangbare Kleingerät an Kreuzen, Bucheinbänden und kleineren Reliquiaren nicht verschmähte, erwies sich Köln ebenbürtig, in gewisser Hinsicht sogar überlegen, insofern sie vornehmlich figürliche Arbeiten lieferte, während Köln die ornamentalen Motive bevorzugte.

A. DIE WERKE DES EILBERTUS COLONIENSIS

Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg, seit Jahren in der Obhut des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien, bewahrt einen stattlichen Tragaltar (lang 35 cm, breit 21 cm, hoch 13 cm, Tafeln 17, 18, 19[1]), der durch die volle und unzweideutige Künstler-Inschrift: Eilbertus Coloniensis me fecit seit langem berühmt ist.[2]) Er zeigt die normale Form dieses Gerätes, wie sie schon im 11. Jahrhundert typisch geworden ist; ein rechteckiger Kasten — in der Regel aus Eichenholz — mit gleichmäßig stark vorspringender Basis und Deckplatte, die nach den Seitenwänden zu abgeschrägt sind. Die Mitte der Oberseite nimmt vorschriftsmäßig eine Steinplatte ein, unter welcher der Reliquieninhalt geborgen ist. Für den Eilbertaltar wurde nicht wie gewöhnlich Porphyr, Serpentin oder Marmor, sondern eine klare Tafel aus Bergkristall gewählt, die mit einer Pergamentmalerei der Majestas domini samt den Evangelisten-Symbolen unterlegt ist. Analogien dazu zeigen der Tragaltar aus Stavelot in Brüssel und ein westfälisches Portatile im Domschatz zu Osnabrück. Die Schrägflächen sind wie bei allen übrigen Gestatorien und Reliquienschreinen mit gestanzten, niemals getriebenen Ornamentstreifen aus vergoldetem Kupfer- oder Silberblech beschlagen; die Dickseiten der Basis und Deckplatte dienen zur Aufnahme von Inschriften. Auch der Belag der Unterseite mit einer Platte gebräunten Kupfers, aus dessen Ölfirnisschicht ein Flächenmuster ausgekratzt und vergoldet ist, kann für die Kölner Tragaltäre des 12. Jahrhunderts — aber nicht für diese allein — als typisch gelten.[3]) Hier ist in der Mitte der Braunfirnisplatte noch die erwähnte Bezeichnung in deutlichen Majuskeln angebracht. Die Füße des Schreines sind verloren; sie hatten ohne Zweifel die übliche Gestalt eines Drachens, der seinen Kopf zwischen die Vorderfüße herabsenkt. Die Deckplatte, soweit sie nicht durch den Altarstein eingenommen ist, und die Seitenwände sind ganz mit Kupferschmelzplatten bekleidet.

Den Kristall umgeben die zwölf Apostel, sitzend mit breiten Schriftrollen, deren weiß emaillierter Text zusammen das Credo gibt. Die Figuren sind in vergoldetem Metall mit schwarz ausgeschmolzener Innenzeichnung auf blauem Schmelzgrund ausgespart. Jedes blaue Feld des Hintergrundes umzieht ein breiter grüner und nach außen abschließend ein schmaler weißer Rand, eine ähnliche Grundfärbung also, wie auf Wandmalereien des 12. Jahrhunderts. Die zwei Schmalseitenstreifen des Deckels enthalten in je vier Rechtecken links die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi und die Darbringung im Tempel, rechts die Kreuzigung, die Frauen am Grabe, Christi Niederfahrt zur Hölle und seine Himmelfahrt. Die Technik ist dieselbe der ausgesparten, vergoldeten Figuren auf Schmelzgrund; nur mit dem Unterschied, daß hier der blaue und grüne Schmelz des Hintergrundes ohne trennenden Metallsteg aneinanderstoßen.

[1] Für die Erlaubnis zur Abbildung des Eilbertaltars und des Kuppelreliquiars im Welfenschatz, die bisher einer ganz getreuen Veröffentlichung entbehrten, sind die Herausgeber Sr. Königlichen Hoheit dem Herzog von Cumberland zu lebhaftem Dank verpflichtet.

[2] Die Inschrift ist abgebildet bei Neumann, Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg, S. 46.

[3] Die Herstellung der Bräunung durch aufgeglühtes oder aufgedörrtes Leinöl, aus dem dann der Raum für die Vergoldung ausgekratzt wird, hat schon Theophilus im Kap. 70 Quomodo denigretur cuprum genau beschrieben. Die Richtigkeit seiner Angaben haben neue Versuche bestätigt; vergl. Schnütgen, Kunst und Gewerbe 1886, S. 194. — Es ist bemerkenswert, daß Theophilus vom „Schwärzen“ des Kupfers spricht. Das deutet auf seine niedersächsisch-westfälische Heimat. Denn der Ölfirnis auf Hildesheimer und westfälischen Arbeiten ist dunkelbraun, fast schwarz, während der rheinische und der von der Maas sich durch klares, nicht zu dunkles Braun auszeichnet. Man kann daraus eine Stütze für Ilgs Rogkerus-Hypothese entnehmen.

An den Seitenwänden stehen achtzehn Gestalten des alten Testaments, die Propheten nebst David, Melchisedek, Balaam, Salomon und Jakob, auf weißen Schriftrollen in goldener Schrift Citate aus ihren Weissagungen vorweisend. Die Emaillierung folgt dem entgegengesetzten Prinzip: Die Figuren sind ganz und gar in farbenreichem Grubenschmelz, mit vergoldet ausgesparter Innenzeichnung auf den vergoldeten Kupfergrund gestellt, so daß bei der überaus feinen Herausarbeitung der Stege die äußere Erscheinung des Goldemails byzantinischer Art ziemlich erreicht wird, abgesehen von der Durchsichtigkeit der Glasflüsse. Aufgelegte Pilaster mit ciselierten Basen und Kapitaelen trennen die Figuren; ihre Flächen sind verziert mit geometrischen Ornamenten in gemischtem Schmelz; nur die Eckpilaster haben romanische Blattmuster in reinem Grubenschmelz.

Der Stil des Eilbertus von Köln ist an dem Tragaltar des Welfenschatzes ausgeprägt genug in der Zeichnung der dickköpfigen Figuren mit den energischen, hart gezeichneten Gesichtszügen und im Faltenwurf sowie auch in ornamentalen Einzelheiten, so daß man daraufhin weitere Arbeiten seiner Hand mit einiger Sicherheit festzustellen wagen darf.

Das ist zunächst der dem heiligen Mauritius geweihte Tragaltar in Siegburg, dann der Tragaltar der ehemaligen Benediktinerabtei von M.-Gladbach, die beide in Düsseldorf waren. An letzteren schließt sich ein Tragaltar der Sammlung Martin le Roi in Paris, ehemals im Besitz von Spitzer, der ihn etwas aufarbeiten ließ. Als vielleicht etwas flüchtigere Werkstattarbeiten sind das Portatil des Welfenschatzes Nr. 17 und die Schmelzplatten am Walpurgiskasten desselben Schatzes[1]) zu bezeichnen.

Der MAURITIUS-TRAGALTAR VON SIEGBURG (lang 33 cm, breit 22 cm, hoch 16 cm, Tafeln 20, 21, 22) steht dem bezeichneten Eilbertaltar stilistisch am allernächsten, so daß kein langer Zeitraum die beiden Werke trennen kann. Technisch zeigt er, wie alle anderen vorgenannten Gestatorien, eine Abweichung oder richtiger nur eine Vereinfachung gegenüber dem Hauptwerk: Die Figuren sind durchgängig, oben und an den Seitenwänden in ausgespartem Metall mit gravierter Innenzeichnung auf farbigem Schmelzgrund hergestellt, also in dem für die Oberseite des signierten Stückes gewählten Verfahren; die schwierigere Arbeit der farbigen Figuren auf Goldgrund hat Eilbert bei den anderen Werken nicht wiederholt.

Die Porphyrplatte des Mauritiusaltars begrenzen oben und unten — wieder nach einer Langseite orientiert — zwei Tafeln mit je sechs sitzenden Aposteln auf blauem Grund unter weiß emaillierten Rundbogenarkaden. Ihre Namen fehlen, nur an den Seiten der obern Tafel ist die Schrift Apostoli domini angebracht. Die Ähnlichkeit dieser Gestalten, wie auch der stehenden Propheten an den Seitenwänden (vergl. Farbentafel I), sowohl in den Körperverhältnissen wie im Faltenwurf und namentlich den Gesichtstypen mit denjenigen des bezeichneten Werkes, ist überzeugend. Die Seitenplatten des Deckels enthalten links die Dreieinigkeit mit Unterschrift Trinitas, Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, darüber Sonne und Mond (Passio Christi), darunter aus dem Grabe sich aufrichtend Adam. Rechts: Die Auferstehung, die Frauen am Grabe mit schlafenden Kriegern vor dem marmorierten Sarkophag (Resurrectio) und die Begegnung der Maria Magdalena mit dem Auferstandenen im Garten (Maria Magd.). Außen umzieht die Platten ein schmaler Rand mit weißen Rosetten, innen mit weißen Kreisen. Der Ductus der Buchstaben gleicht dem des Eilbertaltars. Neben den blauen, grünen und weißen Schmelzen kommt an einigen Stellen, an den Kapitaelen, dem Sarkophag und zur Darstellung des Blutes Christi roter Glasfluß zur Verwendung. Die sechzehn Propheten, deren Gewandfalten rötlich ausgeschmolzen sind, stehen auf wechselnd hell- und dunkelblauem Grund, der weiß und rot umsäumt ist. Der äußerste, unemaillierte Rand dieser Plättchen ist durch gekreuzte Strichlagen gemustert, genau so wie die Einfassung der Kristalltafel am Schrein des Welfenschatzes; auch auf dem Gladbacher und Spitzerschen Tragaltar kehrt diese Gravierung wieder. Als beachtenswerte Parallele zwischen Mauritius- und Eilbertaltar sind die Pilaster zwischen den Prophetenplatten hervorzuheben: wir finden auch hier das geometrische Rautenmuster, obzwar in etwas vereinfachter Technik, wie es dem Qualitätsverhältnis der beiden Portatilien entspricht. Basen und Kapitaele waren am Siegburger Exemplar nicht angebracht.

[1] Abgeb. Neumann a. a. O., S. 146 u. 198.

Eng an letzteres reiht sich der tadellos erhaltene TRAGALTAR DER GLADBACHER KLOSTERKIRCHE, die im 11. Jahrhundert mehrfach durch Personalunion der Äbte mit St. Pantaleon verbunden war (lang 29,5 cm, breit 21 cm, hoch 16 cm, Tafeln 23 und 24). Die Schmelzplatten mit den zwölf Aposteln auf wechselnd blau und grünem Grund unter den weiß emaillierten Rundbogen, die den Deckel des vorgenannten Werkes zierten, sind hier an die Langseiten gesetzt worden. Die Bogenstellungen laufen auf den Schmalseiten weiter; darunter einerseits die Engel am Grabe Christi, links die drei Frauen, rechts drei Krieger, auf demselben eigenartig gewellten Boden, der an den Gräbern Adams und Christi des Mauritiusaltars zu sehen ist. Andrerseits die Majestas domini in der Mitte, Maria und Johannes der Täufer rechts, Michael und Stephanus links. Die Deckplatte ist nach einer Schmalseite orientiert; den Altarstein aus Verde antico umstehen Melchisedek und Abel, Kelch und Lamm tragend, Moses vor der ehernen Schlange stehend, Sanctus Job mit einem Rundbild der Patientia, Zacharias und Isayas mit Schriftbändern. Dann die Ecclesia sitzend mit Kelch und Fahne und die Synagoga mit verbundenen Augen, die Gesetzestafeln, Lanze und Rohr der Kreuzigung haltend. Oben in der Mitte die Opferung Isaaks, unten die Passionsgruppe. Die Nimben sind gelb, der Grund hell- und dunkelblau wechselnd, die Felder zum Teil weiß umsäumt. Den Stein und den Außenrand umzieht eine Palmettenborte, weiß auf blau. Die Unterseite deckt wie üblich Braunkupfer mit Goldmusterung. Es genügt als augenfälligsten Beweis für die gleiche Abstammung die Wiederholung der Apostelfiguren unter den weißen Arkaden anzuführen.

Der TRAGALTAR DER SAMMLUNG MARTIN LE ROI[1]) kann nach dem Plan der typologischen Figurenverteilung trotz einiger Varianten und des Fehlens der durch einfache weiße Säulen ersetzten Rundbogenstellung fast als Gegenstück des Gladbachers bezeichnet werden. Die ausgezeichnete farbige Abbildung und der Text von Molinier im Katalog der Sammlung Spitzer entheben mich einer ausführlichen Beschreibung. Nur auf die Wiederholung der Gladbacher Motive sei hingewiesen: Opferung Isaaks, Abel und Melchisedek, Zacharias und Isayas, Moses mit der gleichen ehernen Schlange auf einer Säule, und die Kreuzigung. Auch die Schmelzfarben hell- und dunkelblau, gelb, weiß und grün, die Gravierung mit gekreuzten Strichlagen auf den Kanten und der Stil der Zeichnung bekräftigen die Überzeugung, daß es sich nur um zwei nahezu gleichzeitige Arbeiten eines und desselben Künstlers handeln kann.

Leider genügen die weichlichen Holzschnitte in der Publikation des Welfenschatzes nicht, um in den Figuren des dort unter No. 17 aufgeführten Tragaltars[2]) den persönlichen Stil des Eilbertus mit Sicherheit nachzuweisen. Aber es sind auch ohne das genug Übereinstimmungen mit dem bezeichneten Eilbertaltar und den anderen vorgenannten Werken des Meisters hervorzuheben. Zunächst die grün und blau wechselnden Farben des Hintergrundes der in gravierter Zeichnung durchgeführten Figuren. Dann das goldene Rosettenmuster in Rautenfeldern der gebräunten Unterseite,[3]) die Verwandtschaft der emaillierten geometrischen Ornamente auf den Dickseiten der Ober- und Unterplatten mit denjenigen der Pilaster am bezeichneten und Siegburger Tragaltar, die Füße gleich denjenigen am Gladbacher und am Pariser Exemplar, schließlich die Form der Evangelisten-Symbole in den Zwickeln um den runden Altarstein einerseits und auf einer Schmalseite des Spitzeraltars andrerseits.

Alle bisher aufgezählten Werke zeigen uns Eilbert auf der Höhe seiner Künstlerschaft, im Vollbesitz zeichnerischen und technischen Könnens, erfindungsreich genug, um trotz der oftmaligen Ausführung desselben Gerätes jegliche Wiederholung zu vermeiden.

Es frägt sich nun, welcher Zeit und welchem Betriebsort diese Denkmälergruppe entstammt?

Die ältere Literatur ergibt nun für die Datierung ein ziemlich seltsames Bild. Labarte[4]) hat bei der Besprechung des Siegburger Mauritiusaltars durch A. Martin sich verleiten lassen, das Ende des 10. Jahrhunderts anzunehmen. Ausm Weerth[5]) setzt den Mauritius-Tragaltar in die Mitte des 11. Jahr-

[1] Allseitig farbig abgebildet in La Collection Spitzer I, orfèvr. réligieuse, T. 4, S. 100.
[2] Neumann a. a. O., S. 145 u. 146.
[3] Neumann a. a. O., S. 54.
[4] Labarte a. a. O. III, S. 39.
[5] Ausm Weerth, K. D. II, S. 51 u. III, S. 28.

hunderts, den gleichzeitigen Gladbacher in das Ende des 12. Jahrhunderts. Neuere Beurteiler entschieden sich übereinstimmend für die zweite Hälfte oder das Ende des 12. Jahrhunderts.

Auch diese Zeitbestimmung hält nicht Stich, sobald man daran geht, die Eilbert-Tragaltäre in die Reihe der übrigen rheinischen Schmelzwerke einzuordnen.

Auf die richtige Spur leitet uns ein genau datiertes Denkmal, der große ST. VIKTORSCHREIN IN XANTEN (lang 142 cm, hoch 61 cm, breit 48 cm, Tafeln 25 und 26). Es ist urkundlich beglaubigt, daß er im Jahr 1129 vollendet worden ist.[1]) Er hat zwar durch wiederholte Beschädigungen und Beraubungen in den Jahren 1356, 1593, 1604 und danach folgende Reparaturen, zuletzt im Jahr 1749, außerordentlich gelitten, so daß von den getriebenen Silberfiguren der Apostel an den Seiten nur sieben erhalten sind, während das Dach zum großen Teil erneut ist. Aber der noch vorhandene ursprüngliche Schmelzschmuck ist ausreichend, um diesen ältesten der rheinischen Schreine den Werken des Eilbert von Köln anzureihen. Den Beweis erbringt ein Vergleich der sechzehn Grubenschmelzpilaster an den Langseiten und der darüber befindlichen Streifen mit den Hexametern:

FEDERIS ARCA TVLIT PATRIBVS SIGNACVLA TANTVM
HEC TAM REM QVAM SPEM POPVLO FERT TEMPORIS OMNIS.
AVRO MVNITVS LAPIS ARTE VIRI NITET EXTRA
SED VIRTVTIS OPVS FVLGET PRETIOSIVS INTRA.

mit den Pilastern und den Spruchbändern an den Plattenkanten des bezeichneten Eilbertusaltars und in zweiter Linie mit den Pilastern und dem Deckelrand-Ornament des Mauritius-Tragaltars von Siegburg. Beide Inschriften zeigen absolut identische Buchstabenformen einer klaren und charakteristischen Majuskel, was besonders deutlich an dem runden E, das abwechselnd mit dem eckigen E gebraucht wird, an dem über die Mitte nach oben gerückten Querbalken des F, an den Schaftausläufern des A, V, L und T zu erkennen ist. Beide Inschriften haben ein gleichgestaltetes Initialkreuz und dieselben weißen Punkte zur Worttrennung. Beide sind in weißem Grubenschmelz mit Goldrändern auf blauem Grund ausgeführt, während die Inschriften der späteren Schreine durchgängig ausgesparte Goldbuchstaben auf blauem Grund aufweisen. Die Übereinstimmung in den Schmelzfarben könnte zufällig sein; die vollständige Gleichheit der Buchstabenformen, des Schriftcharakters aber ist nicht anders als durch den gleichzeitigen Entwurf desselben Meisters zu erklären.

Dazu kommen die Ornamente der Pilaster des Viktorschreins, die teils am Tragaltar des Welfenschatzes, teils in der Randborte des Siegburger Tragaltars sich wiederum vorfinden. Die Variation der Rauten- und Rosettenmuster wird durch den größeren Maßstab der Xantener Schreinspilaster hinreichend motiviert.

Als drittes und sehr wesentliches Kriterium nenne ich die aus vergoldetem Kupfer ciselierten Pilasterbasen, die am Viktorschrein und am Eilbert-Tragaltar genau übereinstimmen. Das gravierte Ornament aus quadratischen Rosetten, das auf den Kapitälplatten des Eilbertaltars sich zeigt, ist am Xantener Sarkophag an der untersten Basenstufe angebracht. Die Kapitäle des Viktorschreines sind, dem größeren Maßstab angemessen, etwas plastischer gestaltet; ihre Deckplatte hat wieder die Gravierung in gekreuzten Strichlagen, die bereits bei den übrigen Eilbertstücken (im Welfenschatz, M. Gladbach und Paris) erwähnt worden ist.

Die getriebenen Silberfiguren der Apostel kann man des Größenunterschiedes und der anderen Technik halber zum Vergleich mit den gravierten Grubenschmelz-Figürchen der Tragaltäre schwer heranziehen. Aber sie widersprechen der Zuweisung an Eilbert keineswegs, wenn man eine gewisse Rückständigkeit der Treibarbeit in Betracht zieht, die auch sonst an kölnischen Schreinen im Vergleich zur Schmelzarbeit bemerkbar ist.

Man könnte gegen die Einreihung des Viktor-Sarkophages in die Werke des Eilbert von Köln einwenden, daß die etwas trüben Farben der Glasflüsse an den Pilastern hinter dem Schmelzwerk der

[1] Clemen, K. D. Kreis Mörs, S. 106, nach Gelenius Farragines.

Tragaltäre zurückstehen. Das ist aber ausschließlich eine Folge der Erhaltung. Das Aussehen einer Kupferschmelzplatte ändert sich sofort beträchtlich, sobald die Vergoldung der Metallteile verrieben ist, und noch mehr, wenn die polierte glänzende Oberfläche der Glasflüsse angegriffen oder zerstört ist. Der Schmelz ist dann bis zu einem gewissen Grad rauh und hält demgemäß den Schmutz und sonstige Patinierung fest, so daß eine dunklere, trübe und unreine Farbenwirkung das Ergebnis ist. Lehrreiche Beispiele für diese Erscheinung sind einige Kupferschmelzplatten am Dreikönigenschrein im Kölner Domschatz, die in ihrer äußeren Erscheinung aus der Reihe der sonstigen wohlerhaltenen Belagstücke vollständig herausfallen. Eine genauere Untersuchung zeigt aber, daß sie nach Technik und Ornament doch in diese Reihe hineingehören und nur durch den Verlust der Vergoldung und die Zersetzung der Schmelzoberfläche verändert sind, wahrscheinlich weil sie durch Jahrhunderte an einer der Berührung ausgesetzten Stelle befestigt waren. Daß die Schmelzstücke des Viktorschreins eine ähnliche Entstellung erlitten haben, ist bei der schlechten Erhaltung des Ganzen kein Wunder.

Wir erhalten also für die genannten Arbeiten des Eilbertus eine DATIERUNG AUF DAS ZWEITE VIERTEL DES 12. JAHRHUNDERTS. Dem Xantener Sarkophag vom Jahr 1129 ist der bezeichnete Tragaltar ungefähr gleichzeitig; darauf folgen der Siegburger Mauritius-Tragaltar und der als Nr. 17 beschriebene des Welfenschatzes, dann das Gladbacher und das Pariser Portatil.

Auch für das früheste Stadium seiner Wirksamkeit läßt sich noch ein Denkmal aufweisen, das als Schmelzwerk zwar wenig bedeutend, aber für die Lokalisierung der Werkstatt von besonderer Wichtigkeit ist. Mit der Sammlung von Hübsch hat das großherzogliche Museum in Darmstadt aus Köln einen Tragaltar zu Anfang des 19. Jahrhunderts erworben (lang 30 cm, Tafel 34). Den hauptsächlichen Schmuck bilden durchbrochene Elfenbeinplatten auf dem Deckel und sitzende Apostelfiguren an den Seiten, aus Walroßzahn oder Elfenbein geschnitten, d'un beau style mâle et majestueux, wie Rohault de Fleury von ihnen rühmt.[1]) Sie werden von vergoldeten Doppelsäulchen und Rundbogen umrahmt. In Kupferschmelz sind nur die Inschriftstreifen an den Dickseiten der Fuß- und Deckplatten, die Eckpilaster und die Nimben der Apostel ausgeführt. Wieder sind es zunächst paläographische Momente, die Ähnlichkeit der Buchstabenformen mit denjenigen des Viktorschreines und des Eilbertaltars, welche die Hand des Kölner Meisters erkennen lassen. Die Schrift steht in weißem Email auf goldenem Grund. Die Ornamente der Eckpilaster, vergoldete magere Wellenranken mit schmalen Blättchen auf Schmelzgrund, erscheinen vorerst fremdartig, da Arabesken dieser Art der rheinischen Schmelzkunst überhaupt nicht geläufig sind. Nur an einer Stelle finden wir sie wieder und zwar am bezeichneten Eilbertaltar selbst, an einer Schmalseite (vergl. Tafel 19), wo sie verwendet sind, um den von der Inschrift freibleibenden Raum an den Kanten der Fuß- und Deckplatten auszufüllen. Damit ist auch für das Darmstädter Portatil der Beweis der Autorschaft Eilberts geschlossen.[2])

Der Belag der Oberseite mit durchbrochenen Elfenbeinplatten und die noch bescheidene Verwertung der Schmelzverzierung rücken diesen Tragaltar an den älteren, bis ins 11. Jahrhundert zurückreichenden Typus der Gestatorien heran, und er ist daher an den Anfang der Reihe von Eilbertwerken zu setzen. Die Widmungsinschrift (abgedruckt bei Rohault de Fleury) widerspricht dem nicht. Sie nennt als Stifter des Gerätes Volbero. Da der Altar aus Köln stammt, haben wir den Besteller auch dort zu suchen. Er erscheint zuerst im Syllabus abbatum monasterii S. Pantaleonis,[3]) als Frater Volbero unter dem Abt Hermann, der nach achtunddreißigjährigem Regiment im Jahr 1121 starb. Volbero ist dort zu dem Jahr 1117, wahrscheinlich dem Datum seines Eintritts in das Kloster, neben einem FRATER ADELBERTUS eingetragen, in welchem wir vielleicht Eilbert selbst vermuten dürfen.[4]) Dann wird Volbero wieder als

[1] La Messe V, S. 36, T. 349.

[2] Wahrscheinlich ist hier noch ein Tragaltar einzureihen, den Darcel in Bamberg gesehen hat. Er trägt ebenfalls Apostel aus Elfenbein, durch emaillierte Pilaster mit geometrischen Mustern voneinander getrennt. Vergl. La Messe V, S. 35. Ich habe das Stück leider nicht sehen können.

[3] Historisches Archiv der Stadt Köln, Handschrift von 1667.

[4] Daß statt der Dialektform Eilbert die Schriftform Adelbertus eingetragen wurde, ist an dieser Stelle nicht auffällig. — Im Memorienkalender von St. Pantaleon findet sich ferner zum 4. Februar der Vermerk: Obiit Eilbertus sacerdos. Vergl. Hilliger, Urbare von St. Pantaleon S. 13.

Custos zum Jahr 1141 unter Abt Gerardus genannt, dessen Nachfolger er von 1147 bis zu seinem 1165 erfolgten Tode bleibt. Die Leoniner der Widmungsinschrift geben ihm keinen Titel, weder Custos noch Abbas; jedenfalls zeigt der Stil des Portatils, daß er es noch als Frater machen ließ.

Wir erhalten damit den festen Anhalt, um die ganze Gruppe der acht oder neun Eilbertarbeiten und damit die ÄLTESTEN KUPFERSCHMELZE DES RHEINLANDES nicht nur Köln, sondern der bald darauf so glänzend emporstrebenden Werkstatt von St. Pantaleon zuzuweisen.

Die Ansicht Neumanns, der Eilbert als Schüler einer Siegburger Werkstatt nach Helmershausen wandern und ihn dort verschiedene Arbeiten herstellen läßt, die gar nicht von ihm, sondern von dem demnächst zu besprechenden Kölner Fridericus herrühren, bedarf kaum einer Widerlegung, denn ihre Voraussetzung, daß der Eilbertaltar zu Ende des 12. Jahrhunderts gearbeitet sei, wird ja durch den Viktorschrein von 1129 glatt erledigt. Neumann stützt sich auch darauf, daß Eilbertus sich als Coloniensis bezeichnet, was auf eine auswärtige Tätigkeit schließen ließe. Dieser Zusatz zum Namen kann aber, wenn man überhaupt dafür eine Erklärung suchen muß, dadurch motiviert sein, daß der bezeichnete Tragaltar für einen auswärtigen Empfänger bestimmt war. Die Schule von Siegburg, der auch andere die Eilbertwerke zugewiesen haben, hängt überhaupt vollständig in der Luft; sie ist durch keine urkundliche Quelle und durch kein bezeichnetes Werk beglaubigt.

B. DIE ÄLTEREN WERKE DES FRIDERICUS VON ST. PANTALEON

Die bekannteren Denkmäler dieser Gruppe sind noch in neuester Zeit, besonders von Neumann in seiner Veröffentlichung des Welfenschatzes, mit einigen jener Stücke zusammengeworfen worden, die hier als Arbeiten des Eilbertus ausgesondert worden sind. Die Vermischung beider Gruppen ist, ganz abgesehen von den im allgemeinen etwas chaotischen Anschauungen über deutschen Kupferschmelz, wohl begreiflich, denn die Fridericus-Arbeiten sind nicht nur ebenfalls aus der Werkstatt von St. Pantaleon hervorgegangen, sondern sie bilden auch zeitlich die Fortsetzung der Tätigkeit Eilberts, dessen Überlieferung sie aufnehmen und weiterbilden. In der Tat aber handelt es sich um die Erzeugnisse eines jüngeren Künstlers,[1] dessen frühe Werke ohne Schwierigkeit zu bestimmen sind, weil er durch einen besonders scharf ausgeprägten, sehr persönlichen Stil sich auszeichnet (vergl. Farbentafel I, auf der Schmelzwerke des Eilbert und Fridericus zusammengestellt sind). Das gilt schon für seine figürlichen Darstellungen; das eigentliche Leitmotiv aber, das uns sicher durch die nicht geringe Zahl seiner Schöpfungen hindurchgeleitet, ist seine ORNAMENTIK. Schwieriger ist es, den Ausgang seiner Wirksamkeit zu umgrenzen, denn der Meister des Gregoriusaltars von Siegburg geht in seinen späteren Arbeiten, beeinflußt vom Stil der Maasschule, die durch ein so glänzendes Hauptwerk wie den Heribertschrein in Köln sich eingeführt hatte, zu ornamentalen Formen über, die weniger individuelles Gepräge aufweisen. Dazu kommt als erschwerendes Moment, daß das Ende seiner Tätigkeit bereits in jene Periode fällt, in welcher St. Pantaleon in großer Zahl die umfangreichen Schreine hervorbrachte, zu deren Fertigstellung notwendigerweise verschiedene Kräfte zusammenwirken mußten.

An die Spitze der ältern Gruppe habe ich entgegen der chronologischen Ordnung den laut der Aufschrift „Altare portatile beati Gregorii pape urbis Rome“ wahrscheinlich dem Papst Gregor dem Großen — kanonisiert sind die drei ersten Päpste dieses Namens — geweihten Tragaltar in Siegburg gestellt, weil er das besterhaltene und bedeutendste Werk der Frühperiode des Meisters in Deutschland ist, das zugleich seinen Stil sowohl in den Figuren wie im Ornament am deutlichsten zur Erscheinung bringt. Das Ornament allein entfaltet sich noch viel reicher an dem Turmreliquiar des Großherzoglichen Museums in Darmstadt.

Der GREGORIUS-TRAGALTAR ist eines der stattlichsten Beispiele seiner Gattung (lang 37 cm, breit 23 cm, hoch 17,5 cm, Tafeln 27 und 28; Farbentafel I). Das auf vier Drachenfüßen ruhende Kästchen hat die überlieferte Form mit stark vorspringenden, nach den Wänden zu abgeschrägten Fuß- und

[1] Auf die Identifizierung dieses Künstlers mit dem Benediktiner Fridericus von St. Pantaleon komme ich bei der Besprechung des Maurinus-Schreins zurück.

Deckplatten. Die Umrahmung des Altarsteines, die vier Seitenwände und die Plattendicken sind mit Kupferschmelztafeln, die Schrägen mit Stanzblechen bekleidet. Den Boden deckt gebräuntes Kupfer mit ausgekratztem und vergoldetem Flächenmuster: Kreise in Reihen geordnet, darin Sterne von je acht spitzig ausgezackten Blättern, die man am besten mit Kornähren vergleichen könnte; je vier Blätter ins Kreuz gestellt füllen die Zwickel zwischen den Kreisen. Das Muster erinnert noch sehr lebhaft an dasjenige auf der Unterseite des bezeichneten Eilbertaltars im Welfenschatz. Für das Schmelzwerk ist ausschließlich die reine Grubentechnik durch Gravierung zur Anwendung gekommen.

Oben hat der Künstler in der Umrahmung des grünen Serpentinsteins so viel Motive zusammengedrängt, daß die Deutlichkeit und Übersichtlichkeit, welche die Tragaltäre Eilberts auszeichnen, gelitten haben. Auch die einfach ruhige und doch starke Farbigkeit des Eilbert- und Mauritius-Tragaltars ist hier nicht erreicht. Die überreiche Fülle der Bilder zwingt den Künstler, an dieser Stelle vornehmlich mit zart gravierter Zeichnung zu arbeiten, so daß die vergoldeten Flächen die Wirkung der Schmelzfarben übertönen. Dafür handhabt er den Gravierstichel mit vollendeter Meisterschaft; er versteht es, die eingestochenen Linien in den Umrissen und Falten stärker anschwellen zu lassen und wiederum zart zu verfeinern und dadurch die Schönheit seiner Zeichnung merklich zu erhöhen. Darin ist er seinem Vorgänger Eilbert weit überlegen. Charakteristisch ist sein offenkundiges Streben nach elegant bewegter Haltung der Figuren, das bald Gestalten von seltener Schönheit und Anmut, wie die Heiligen Mauricius und St. Gereon (Schmalseite des Deckels) zeitigt, bald zu übertrieben gespreizter Pose führt, wie bei den Propheten Oseas und Ezechias der Langseiten. In späteren Schöpfungen waren ihm auch würdevolle Gestalten von ruhiger Haltung nicht versagt; schon die Propheten des Darmstädter Turmreliquiars haben mit der anfänglichen Gespreiztheit gebrochen (Abbildung 8).



Abb. 8. Platte vom Darmstädter Turmreliquiar des Fridericus. S. K. Mus. in London

Die Bilder der Oberseite sind nach dem Mittelpunkt orientiert; an die Schmalseiten des Steines schließen sich je vier figurenreiche Felder, einerseits die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der heiligen drei Könige und die Darbringung im Tempel, andrerseits die Taufe Christi, die Fußwaschung, die Kreuzigung und die Frauen am Grabe des Auferstandenen. Den Hintergrund dieser Szenen bildet, der Tradition Eilberts folgend, ein grün emailliertes Rechteck, das zunächst von einem weißen Streifen zwischen vergoldeten Stegen, dann von einem dunkelblauen Rand umzogen ist. Die Nimben sind gelb, die Buchstaben der das Innenfeld umziehenden Schrift weiß eingeschmolzen. Die Inschrift lautet:

Ara crucis cristi mense communicat isti,
Hac et enim rite sacratur victima vite.
In qua structura virtutum non ruitura
Ponitur hac domino dingna domus struitur.

Zwischen diesem und dem äußern Schriftband hat der Künstler nicht nur die zwölf Apostel, sondern auch eine lange Reihe von Heiligen angebracht, deren Auswahl deutlich auf Köln hinweist. Die Apostel, ihre Namen in Kopfhöhe, stehen in einer Langseitenreihe; ihnen gegenüber im bischöflichen Ornat die Heiligen Cunibertus, Heribertus, Bruno, Severinus, Evergislus, Martinus, Ambrosius, Bricius, Dunstan, Nikolaus, Servatius und Augustinus. Das Auftreten des Schotten Dunstan in dieser Reihe ist vielleicht durch die Tradition des Klosters Pantaleon motiviert, das im 11. Jahrhundert zahlreiche schottische

Fratres beherbergte und von 1021 bis 1032 von zwei schottischen Äbten, Helias und Aaron, verwaltet wurde. An den Schmalseiten sind eingeschoben St. Mauricius, Gereon, Georgius, Mercurius einerseits, St. Cecilia, Ursula, Agatha, Caterina andererseits. Also als Ergänzung zu den Kölner Erzbischöfen der Langseite hier die Patrone kölnischer Kirchen. Den äußersten Rand umziehen rot auf gold die Verse:

Quicquid in altari tractatur materiali
Cordis in altari conpletur spirituali.
Hostia visibilis mactatur operta figura,
Inmolat hanc pura devotio mentis in ara.

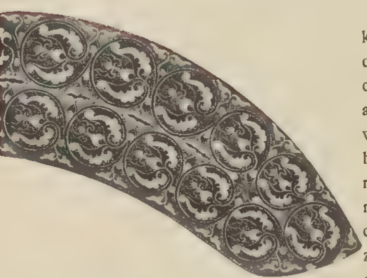


Abb. 9. Teil eines Nimbus aus Goldschmelz; Byzanz

Um sein eigentümliches Rankenornament anbringen zu können, blieben dem Meister, abgesehen von den Plattendicken, nur die schmalen Streifen des Grundes zwischen den Aposteln und Heiligen der Deckelseite, die er denn auch bis auf das letzte Winkelchen damit ausfüllt. Dabei wiederholt sich regelmäßig das Grundschema einer dünnen, blau ausgeschmolzenen Ranke, die sich in Spiralen aufrollt. Die größte Freiheit herrscht im Besatz dieser Ranke mit allerlei Blättern und Blattbündeln. Es ist keine Frage, daß dieses Rankenornament auf byzantinische Vorbilder zurückgeht; ein oströmisches Original von derjenigen Art, aus welcher Fridericus seine Anregung geholt haben kann, besitzt die Sammlung Swenigorodskoi in dem Fragment eines Heiligenschreines aus Goldschmelz (Abbildung 9). Aus solcher Quelle stammt der dünne Rankenstengel und seine Linienführung in regelmäßigen Spiralen. Die eigenste Schöpfung des Fridericus ist aber die charakteristische, zum Teil ganz naturalistische Bildung der Blätter und die ungezwungene Art, wie er sie zur Füllung des Raumes verwertet. Bei einigen in Seitenansicht dargestellten Blättern ist zwar die landläufige romanische Blattform mit rundlich gezahntem Rand noch ziemlich festgehalten; auch in dem Zusammenfassen mehrerer Blätter zu Bündeln blickt das Palmettenschema noch heraus. Das vorherrschende Motiv aber sind ganz naturgetreu gestaltete Eichenblätter (deutlich sichtbar auf dem Turmreliquiar von Darmstadt, Abbildung 8 und Tafel 35, auch auf der Oberseite und dem untern Rand des Gregorius-Altars, Tafel 27 und 28), dann kleine, spitz ausgezackte Füllblättchen und größere, ebenfalls scharf und spitz gezahnte Blätter, die an Distelblätter erinnern (letztere am untern Rand des Xantener Tragaltars klar sichtbar, da dort der Schmelz ausgesprungen ist, vergl. Tafel 30).

Die farbige Ausführung dieses Ornaments ist sehr verschieden, bald bunt, bald nur in zwei bis drei Farben gehalten. Auf dem Deckel des Gregorius-Altars und der obern Plattenkante sind die Stengel blau, die Blätter hellgrün, weiß, graublau, türkisblau, rot, lila, die größeren Blätter mit zwei ineinander übergehenden Glasflüssen — weiß und blau — ausgeschmolzen. Auf der Unterplattenkante dagegen sind nur drei Farben, blau, weiß, grün, verwendet. Dieselbe Erscheinung wiederholt sich auch bei den übrigen Werken dieser Gruppe, doch ist die buntfarbige Emaillierung weitaus vorherrschend.

Der Meister hat mit unverkennbarem Künstlerstolz an dieser seiner ornamentalen Schöpfung durch längere Zeit hindurch festgehalten und dadurch eine beträchtliche Anzahl seiner Werke fest bezeichnet. Wo es nur möglich war, hat er seine spitzgezackten Blättchen, die er durch eine kerbschnittartig schräg nach unten gehende Gravierung erzielte, hingesetzt; in den Inschriften dienen ihm die Zackenblätter dazu, um an Stelle der Interpunktion das Ende der Zeilen anzuzeigen, selbst die Nimben einzelner Figuren auf der Oberseite des Gregorius-Altars und an anderen Orten hat er auszuzacken nicht unterlassen können.

Die Wände des Tragaltars decken achtzehn einzelne Schmelzplatten mit den stehenden Propheten, jeder auf einer Schriftrolle seinen Namen in weißem oder rotem Schmelz auf Goldgrund vorweisend.

Hier sind die Falten schwarz oder rot ausgeschmolzen, was auf der Oberseite die durch den kleinen Maßstab gebotene Zartheit der Gravierung unmöglich machte. Die Vorliebe für gemusterte Gürtel und Borten an den Gewändern sowie für zierlich ausgeschmückte Fußbekleidung ist hier deutlich zu sehen. Alle Figuren heben sich vergoldet von farbigem Schmelzgrund ab; wie bei Eilbert ist der Hintergrund durch mehrfarbigen Rand belebt. Das grüne Mittelfeld, gewissermaßen perspektivisch verkleinert, ist zuerst von einem weißen Streifen zwischen zwei Goldlinien, dann von dunkelblauem Rahmen umsäumt. Die Glasflüsse sind rein und sehr glänzend poliert, so daß die Prophetenplatten sich neben denjenigen Eilberts sehr wohl sehen lassen können. Die Stoßfugen zwischen den Platten decken einfache vergoldete Pfeiler mit abgeschrägten Kanten.

Von allen Werken des Künstlers steht diesem Tragaltar am allernächsten eine rechteckige Tafel (28 cm hoch), deren Zweck nicht mehr bekannt ist. Als Tragaltar kann sie nicht gedient haben, da für den Altarstein kein Raum frei gelassen ist. Die Platte ist zuerst von Labarte in seiner Beschreibung der Sammlung Debruge-Duménil veröffentlicht worden. Später kam sie in die Sammlung Soltykoff, aus der sie 1861 zum Preis von 2226 Franken in den Besitz von Seillière überging.[1]) Das Mittelfeld enthält in drei Streifen übereinander die Kreuzigung, die Frauen am Grabe und die Himmelfahrt Christi, von einem Spruchband umzogen. Den anschließenden Raum füllen auf allen vier Seiten die typologischen Kreuzigungsparallelen des Alten Testaments: oben Abel, Melchisedek, Abraham und Isaak; links Noah, das erste Passahfest in Egypten, wo Aaron ein Haus mit einem T bezeichnet (Exodus XII), Moses, und wiederum Aaron, der bei der Priesterweihe ein T auf die Stirne eines Leviten zeichnet; rechts Jakob, Moses, die Boten aus dem gelobten Land mit der Traube, die Witwe von Sarepta; unten Esaias, David, Salemon, Jeremias. Diese Menge von Figuren und Bildern umrahmt zwischen zwei Schriftstreifen eine breite Borte, in der die typischen Eichenblätter, je fünf zu einem Bündel zusammengefaßt, ein wellig fortlaufendes Kranzornament bilden. In die Wellenzwickel sind noch die kleinen, scharf gezackten Füllblättchen eingefügt. Im Innern steht jede Figur zwischen zwei Ranken mit je drei Spiralendungen, daran Eichen- und Zackenblätter, die denjenigen vom Deckel des Gregorius-Altars sowohl in der Zeichnung, wie in der Art der Raumausfüllung aufs Haar genau gleichen. Auch hier ist jede freie Stelle zur Anbringung eines Blättchens ausgenützt, auch hier die Nimben der Heiligen oft blattartig ausgezackt. Die Farben sind etwas zurückhaltender; Blau und Grün in je zwei Tönen herrschen vor, während Rot, Weiß, Gelb sparsamer eingetragen sind.

Auch bei den Figuren kommt in den Kopftypen, der Gewandung und der zur Geziertheit neigenden Haltung dieselbe innige Verwandtschaft mit dem Gregorius-Tragaltar zum Vorschein. Es ist ohne weiteres ersichtlich, nicht nur daß die Platte eine Arbeit des Fridericus ist, sondern auch daß sie gleichzeitig mit dem Siegburger Portatil geschaffen sein muß.

Allgemeiner bekannt sind die beiden Tragaltärchen, welche die Kölner Kirche St. Maria im Kapitol und die ehemalige Stiftskirche in Xanten bewahren.

Das XANTENER KÄSTCHEN (lang 23 cm, breit 15 cm, hoch 9 cm, Tafel 29 und 30) steht dem Siegburger Exemplar und der Debruge-Tafel zeitlich am nächsten. Die Ausführung ist zwar merklich gröber, aber der Stil der Figuren, speziell des Melchisedek und Abraham neben dem bei einer Reparatur im Jahre 1725 verworfenen Altarstein, kommt doch den Bildern der beiden vorgenannten Denkmäler, die den Höhepunkt der älteren Stilrichtung des Fridericus vertreten, so nahe, daß der Xantener Altar nur wenig älter sein kann. Auch ist das typische Blattwerk in den Ornamentstreifen an den Plattenkanten in seiner Eigenart schon ganz entwickelt. Die Derbheit der Arbeit bedeutet in diesem Fall mehr einen Qualitäts- als einen Zeitunterschied. Die Deckelseite besteht — wie in Siegburg — aus vier Schmelzplatten, über deren Fugen die Zeichnung hinwegläuft. Die Gewänder Abrahams und Melchisedeks — neben der den Altarstein ersetzenden Silberplatte von 1725 — sind mit Borten geziert; die Fußbekleidung des ersteren aus geflochtenen Bändern hat der Künstler auch anderwärts gern

[1] Labarte hat einen Teil der Tafel farbig abgebildet im Album, II Tafel 112. Eine vollständige, sehr exakt gestochene Wiedergabe enthalten die Annales archéologiques VIII. Didron gibt dazu eine Erläuterung der typologischen Bedeutung und alle Inschriften.

verwendet, so beim Salomon des Gregorius-Altars und der Debruge-Tafel. Das Innenfeld umzieht in Schmelzbuchstaben der uns vom Siegburger Altar bekannte Spruch:

Quicquid in altari tractatur materiali
Cordis in altari completur spirituali.
Hostia visibilis mactatur operta figura
Immolat hanc pura devocio mentis in ara.

Der Rahmen ist in achtzehn weißgesäumte Kreise zerlegt, deren Zwickel blau-weiße spitze Eichenblätter füllen. Die größeren Kreise in den Ecken enthalten die Evangelisten-Symbole, die vierzehn übrigen Brustbilder der Heiligen Maternus, Ambrosius, Martinus, Basilius, Eucharius, Gereon, Cassius, Victor, Mauricius, Servacius, Augustinus, Cunibertus, Severinus, Evergislus, teils im Ornat mit Bischofstäben, teils mit den Märtyrerpalmen. Der Schmelzgrund der vergoldeten und gelb nimbierten Figuren wechselt zwischen blau und grün. Den Außenrand umziehen die Namen der Heiligen als fortlaufendes Schriftband. Der Schmelzwirker arbeitete hier, wie auch an den Seitenwänden, nur in reiner Grubentechnik. Jede Wand deckt eine Schmelzplatte; darauf als Mittelfiguren Maria und Christus, neben ihnen die Apostel, auf hell- und dunkelblauem Email, getrennt durch weiß und grün emaillierte Säulen. Die koloristische Haltung der Eilbertwerke, wie sie der Gladbacher Altar vertritt, ist hier von Fridericus noch ganz treu gewahrt. Seiner Vorliebe für etwas manirierte Stellungen hat er, obwohl die Figuren alle sitzen, durch die stark auseinander gespreizten Kniee doch Ausdruck geben können.

Einfacher und wohl auch etwas älter ist der TRAGALTAR VON MARIA IM KAPITOL (lang 32 cm, breit 20 cm, hoch 13 cm, Tafel 31 und 32). Auch hier sind an den Langseiten Christus und Maria, flankiert von den Aposteln, in wechselnd hell- und dunkelblauen Feldern angebracht, von flachen Säulen in Vergoldung getrennt. Die Schmalseiten haben die Vertreter des Alten Testaments: David zwischen Jeremias und Esaias, und Salemon zwischen Jonas und Habacuc, aufgenommen. Neben dem grünen Serpentin der Oberseite stehen als Vorläufer des Meßopfers Melchisedek mit dem Kelch und Abel mit dem Lamm, beide auf Schmelzgrund. In blauer Schrift umzieht das Innenfeld ein Spruch des Hildebert von Mans:

Ara crucis tumuli calix lapidisque patena
Sindonis officium candida bissus habet.

Der Außenrand bringt eine Variante der von Fridericus für seine Portatilien bevorzugten Verse:

Quidquid in altari punctatur spirituali
Illud in altari completur materiali.

Die übrige Steinumrahmung füllen zwischen den Evangelistensymbolen der Ecken breite vergoldete Ornamentstreifen, in welchen an mageren dünnen Stengeln die bekannten Eichen- und Zackenblätter zu regelmäßig wiederholten Palmetten zusammengestellt sind. Dasselbe Muster ist auch in den Stanzblechstreifen der Schrägen ausgeführt; in diesem Falle sind also die Stanzen für diese Stelle gemacht worden.

Schmale Blattmuster, weniger sorgfältig ausgestochen als auf dem Deckel, umziehen die Dickseiten der oberen und unteren Platte, vorwiegend weiß, hell- und dunkelblau emailliert. Es ist erwünscht, daß dieses Blattornament wie auch die Palmetten des Deckels unverkennbar wie eine charakteristische Handschrift die Zugehörigkeit zur älteren Fridericusgruppe bezeugen. Denn die Figuren für sich allein würden vielleicht zum Beweis der Autorschaft des Gregoriusmeisters nicht ausreichende Sicherheit bieten. Seinen Stil zeigen sie zwar deutlich genug, im Ganzen wie in vielen Einzelheiten der Tracht; die eigentümlich gespreizte Haltung ist bei David und Salemon am schärfsten ausgeprägt.

Aber die Ausführung der Gravierung, namentlich in den Köpfen, ist fast roh, jedenfalls noch weit entfernt von der Geschmeidigkeit und Zartheit, die den Gregorius-Altar und die Debruge-Tafel zu Meisterwerken stempelt. Der Unterschied ist so groß, daß der normale Abstand zwischen einem billigen und daher flüchtiger gearbeiteten und einem mit äußerster Sorgfalt vollendeten Werk zur Erklärung nicht hinreichend erscheint. Ich glaube, daß hier entweder die Mitwirkung einer Schülerhand oder ein noch

nicht ganz ausgereiftes Können mitspricht und daß demgemäß der Kölner Tragaltar den frühesten Stücken dieser Gruppe beizuzählen ist. Diese Anschauung kann sich auch auf das leider fast ganz verriebene Goldmuster der gebräunten Kupferplatte der Unterseite stützen: die durch gekreuzte Schräglinien gebildeten Rautenfelder füllen Sterne von spitz gezackten Blättchen aus, die dem Flächenmuster an gleicher Stelle des bezeichneten Eilbertaltars noch außerordentlich ähnlich sehen.

Als die ältesten Fridericusstücke sind die sogen. Engel-Tragaltäre des Berliner Kunstgewerbe-Museums und der Hof-Bibliothek in München zu betrachten.[1])

Das Münchener, früher BAMBERGER ALTÄRCHEN (lang 28 cm, breit 16 cm, hoch 14 cm) ist ohne weiteres als Arbeit des Fridericus anzusprechen, da ihm das Leitmotiv der Eichenblätter nicht fehlt. Die Steinplatte — wie bei allen Portatilien dieser Gruppe aus grünem gefleckten Serpentin — flankieren zwei auf Kugeln schwebende Cherubim, deren Körper bis auf Kopf, Hände und Füße von den Flügeln verdeckt ist. Dieses byzantinische Motiv war der deutschen Kunst damals schon lange geläufig, der Elfenbeinplastik bereits seit den Tafeln des Tutilo von St. Gallen. Die innere Umschrift lautet:

Cherubin quoque et Serafin sanctus proclamant et omnis
Celicus ordo dicens et decet laus et onor domine.

In der Umrahmung wechseln zwölf weiß umsäumte Kreise mit zwölf Rautenfeldern ab. Die ersteren enthalten je eine Engel-Halbfigur, die letzteren ein steifes Ornament aus vier ins Kreuz gestellten Eichenblättern und vier kleinen Zackenblättern an langen geraden Stengeln. Den Außenrand bildet eine Borte aus schmalen, schräg aneinander gereihten Zackenblättern. Dieses Ornament hat der Meister auf der Debruge-Tafel zur Abgrenzung der einzelnen Bildfelder und noch später auf dem Maurinusschrein wieder verwendet. Die ganze Verzierung, Engel, Ornament und Schrift, ist in die vier den Deckel bildenden Kupferplatten scharf eingestochen und mit blauen, grünen und weißen Glasflüssen ausgeschmolzen und so komponiert, daß wie beim Gregorius-Tragaltar und demjenigen von Maria im Kapitol den breiten Flächen des vergoldeten Grundes die Hauptwirkung zufällt. Die Kreisfelder sind uns bereits vom Viktor-Tragaltar in Xanten bekannt; auch die nicht vollständig erhaltene Umschrift der oberen Plattendicke gehört zu seinem eisernen Vorrat: es sind die beiden mit „Quicquid in altari tractatur materiali“ und mit „Hostia visibilis“ anfangenden Sprüche des Xantener und Siegburger Tragaltars. Auf den senkrechten Seitenwänden sind wie üblich Maria und Christus zwischen den Aposteln dargestellt, alle sitzend, auf hell- und dunkelblauen, weiß gesäumten Schmelzflächen.

Den TRAGALTAR des Königlichen KUNSTGEWERBE-MUSEUMS IN BERLIN (lang 27, breit 20, hoch 14 cm, Tafel 33 und 34) bringt das Motiv der Seraphim und Cherubim, sowie die gleiche Umschrift mit dem Münchener Exemplar zusammen; im übrigen bildet er den Übergang von den Werken des Eilbertus zu denen des Fridericus. Sowohl die zwei vierflügeligen Cherubim in ganzer Figur als auch die sechszehn Engel-Halbfiguren heben sich in Vergoldung mit derb gravierter Innenzeichnung von rechteckigen Schmelzflächen ab, deren Farben nach Rand und Mitte geteilt abwechseln. Der schon erwähnte Spruch: Cherubin quoque et Seraphim sanctus proclamant etc., umzieht in großen Schmelzbuchstaben auf Goldgrund den Deckel. Eine weitere Inschrift läuft, wie beim Eilbertus-Altar, um die obere Plattenkante; die untere ist mit einem emaillierten Palmettenmuster verziert, in dem zwar die typischen Elemente des Fridericus-Blattwerks nicht zu erkennen sind, das aber auf einem seiner späteren Werke, dem Kuppelreliquiar in London, als Randornament mehrfach wiederkehrt. An den Seitenwänden sind auf je einer Schmelztafel Christus, die Apostel und drei Gestalten des Alten Testaments, Helias, Heliseas, Henoc, alle sitzend und ihre Namen vorweisend, angebracht. Sie sind ausgespart auf Schmelzgrund, in dem die Farben des weiß umsäumten Mittelfeldes mit den Rändern kontrastieren und untereinander alternieren, also genau nach dem Vorbild Eilberts, an das auch der große Maßstab der Inschriften erinnert. Als Felderteilung sind den Schmelzplatten vergoldete Pilaster — mit abgeschrägten Kanten gleich denen des Gregorius-Tragaltars — vorgesetzt; die Kapitäle und Basen wiederum zeigen die Gravierung mit gekreuzten Strichlagen, die Eilbert so oft verwendete.

[1] Abgeb. von Labarte, Album II Tafel 108; vergl. Rohault, La Messe V, S. 35.

In keinem anderen Stück der älteren Friedrichgruppe tritt die Einwirkung des Eilbertus so stark und deutlich hervor, wie im Berliner Altärchen. Wir dürfen es daher mit Wahrscheinlichkeit als das älteste uns erhaltene Werk des Fridericus ansehen, dessen Entstehung anschließend an den ersten Leiter der Pantaleonswerkstatt ungefähr in die Mitte des 12. Jahrhunderts zu setzen ist. Für die übrigen bisher besprochenen Stücke ergibt sich dann die folgende, ins dritte Viertel des 12. Jahrhunderts hineinführende chronologische Reihe: dem Berliner stehen zunächst die Portatilien von München und Maria im Kapitol, dann der Xantener und zuletzt der Gregorius-Altar und die Debruge-Tafel.

Von da ab zeigen die weiteren Schöpfungen des Benediktiners Fridericus ein rasches Ansteigen zu immer größeren und schwierigeren Aufgaben und zu einer so meisterhaften Ausnützung seiner Kunstmittel, daß ihm der Rang des besten deutschen Schmelzwirkers im Mittelalter nicht abgestritten werden kann.

Den letzten Anlauf zur Erreichung jener Höhe der Vollendung, auf welcher die beiden kunstvollsten und schönsten Schöpfungen des deutschen Kupferschmelzes, die Kuppelreliquiare in London und im Welfenschatz, stehen, veranschaulicht das TURMRELIQUIAR IM MUSEUM ZU DARMSTADT, das mit der Sammlung von Hübsch aus Köln entfernt worden ist (Tafel 35). Es ist ein zwölfseitiger Bau (hoch 31 cm, Durchmesser 30 cm), vor dessen Wänden eine von emaillierten Säulen getragene Rundbogengalerie mit glattem Gesims umläuft. Das aus zwölf gebogenen Kreissektoren gebildete Kegeldach schließt unten ebenfalls in Rundbogen ab, deren Öffnungen mit halbkreisförmigen Schmelztafeln gefüllt sind. Leider ist die Bekrönung des Daches sowie ein Teil der Säulen und des Plattenbelags in Verlust geraten. Die Unterseite ist mit gebräuntem und vergoldetem Kupfer beschlagen, auf dem der Reliquieninhalt verzeichnet ist, darunter „Reliquie Thebeorum Martirum et XI milium virginum".

Abgesehen von den gestanzten Blechstreifen auf der Oberseite des vorspringenden Sockels, den gegossenen und vergoldeten Kapitälen und den jonischen Basen (gleicher Form wie am Welfenschatz-Kuppelreliquiar), ist das ganze Gehäuse über und über mit vielfarbigem Grubenschmelz auf vergoldetem Grund geschmückt. Die Wände der zwölf Rundbogennischen geben den ernst und würdig gezeichneten Gestalten der Propheten Raum. Erhalten sind nur sieben: Sophonias, Osee, Zacharias, Malachias, Aggaeus, Abdias, Amos. Die Platte mit dem Propheten Jonas bewahrt das South Kensington-Museum (vergl. Abbildung 8). Die Schriftrollen in den Händen der Propheten enthalten Sprüche, ihre Namen sind zu ihren Füßen eingegraben. Von der gezierten Haltung ist wenig mehr zu bemerken, nur die Vorliebe für ornamentierte Borten und für reich geschmückte Schuhe hat der Meister noch beibehalten.

Den Grund hinter den Figuren beleben wie gewöhnlich die Eichenranken mit spiraligen Abzweigungen und Blattbündeln, die auch hier ihre Ausläufer in die Winkel zwischen Schultern und Nimben hineinsenden. Man braucht wohl einen Beweis der Zugehörigkeit des Turmreliquiars zur älteren Friedrichgruppe nicht anzutreten, denn die Ornamentik allein spricht laut genug. Sie widerlegt auch die Ansicht Neumanns,[1] daß der Darmstädter Turm jünger sei als die beiden größeren Kuppelreliquiare, wofür übrigens eine Begründung gar nicht versucht worden ist. Denn das Ornament, dessen allmähliche Entwicklung aus dem Anfangsstadium des Eilberteinflusses bis zur vollen Eigenart an der vorher aufgeführten Denkmälerreihe zu verfolgen war, setzt sich hier noch, wenn nicht ausschließlich, so doch ganz vorwiegend aus denselben charakteristischen Elementen zusammen wie am Gregorius-Altar und der Debruge-Tafel. Es sind immer wieder die Spiralranken — auf den Dachsektoren verdoppelt und dem größeren Maßstab entsprechend verdickt — mit dem Eichenlaub, den Zacken- und Distelblättern. Sie sind mit außerordentlichem Geschick variiert und in die gegebenen Flächen hineinkomponiert, etwas reicher in den Schmelzfarben als sonst — weiß, rot, hell- und dunkelblau, gelb, hell- und dunkelgrün, violett —, aber das für alle späteren Werke des Fridericus bezeichnende Motiv, die breite romanische Ranke mit mehrfarbig abschattiertem Blattwerk, tritt hier nur in ganz bescheidenen Andeutungen auf.

[1] Neumann a. a. O., S. 186.

Erst auf dem nun folgenden Kuppelreliquiar des Welfenschatzes kommt der Übergang, und noch einen Schritt weiter, in dem Londoner Gegenstück, die fertige Ausgestaltung des jüngeren Stils zur Erscheinung.

Die beiden Kuppelreliquiare sind noch durchaus, wie fast alle bisherigen Arbeiten von St. Pantaleon, als reine Schmelzwerke gedacht und durchgeführt. Wenn auch die großen Kölner Schreine aus dem letzten Drittel des 12. Jahrhunderts sie überragen an Umfang und durch die glänzende Ausstattung mit getriebenen Silberfiguren und Füllungen, mit Edelsteinbesatz und Filigran, so reicht doch keiner an die einheitliche, in sich geschlossene Wirkung der zwei Kuppelkirchen heran. Während bei den großen Schreinen die Schmelzarbeit sich einfügen muß in den lauten Zusammenklang aller Ziermittel der romanischen Goldschmiedekunst, hat hier noch der Schmelzwirker fast allein die Kosten der Dekoration zu bestreiten. Und doch bedurfte kaum einer der großen Sarkophage, abgesehen vielleicht vom Dreikönigenschrein, einer so reiflichen Durcharbeitung des Planes und der Ornamentik.

Die zwei RELIQUIENBEHÄLTER DES WELFENSCHATZES (Tafeln 36, 37, 38 und 39) und des SOUTH KENSINGTON-MUSEUMS (Tafel 40) sind genau nach der gleichen Idee, nur etwas verschieden in der Größe (ersterer hoch 47, breit 40,5 cm, letzterer hoch 54, breit 50 cm), in solider Eichenkonstruktion als byzantinische Kuppelkirchen aufgeführt, deren quadratischer Centralbau von zwei sich kreuzenden Schiffen mit Satteldächern durchschnitten wird. Diese Schiffe treten auf jeder Seite des Centralbaues etwas heraus, so daß als Grundriß ein gleicharmiges griechisches Kreuz mit einem Quadrat über der Vierung sich ergibt. Über der Mitte erhebt sich aus den Sattel- und Pultdächern aufsteigend eine cylindrische Trommel, welche die Kuppel trägt. Ihre Bedachung setzt sich bei dem Wiener Reliquiar aus dreizehn, bei dem Londoner aus zwölf Kreisausschnitten zusammen, die nicht nur wie die Teile des Darmstädter Kegeldaches gebogen, sondern auch in der Längsrichtung gewölbt sind, wodurch das Dach ungefähr die Gestalt einer dreizehnfach — und zwölffach — eingeschnürten Halbkugel erhält.

Das ganze Gebäude ruht auf einer mehrfach profilierten, mit Stanzblechen beschlagenen Basis, die von vier liegenden Greifen aus vergoldetem Bronzeguß getragen wird.

Die Unterseite ist mit einem einheitlich entworfenen Akanthus-Ornament in Vergoldung auf gebräuntem Kupfer verziert. Den Seiten des Bauwerks ist eine umlaufende Rundbogenanlage auf emaillierten Säulen mit vergoldeten Basen und Kapitälen vorgelegt, in der Weise, daß jede der zwanzig Wandflächen eine Rundbogennische erhalten hat. Die Bogenzwickel über den Säulen sind mit getriebenem Akanthuslaub besetzt und vergoldet, ohne Emailschmuck, wie auch die Giebelfelder und die durchbrochen gegossenen Kämme auf den Satteldächern.

Für die figürliche Ausstattung hat der Künstler die Unterstützung eines Schnitzers herbeigerufen: Die vier Bogenfelder an den vorspringenden Schiffen füllen Reliefplatten mit der heiligen Familie, den heiligen drei Königen zu Pferde, der Kreuzigung und den Frauen am Grabe des Auferstandenen. Die Motive sind an beiden Exemplaren die gleichen, die Ausführung ist aber am Londoner Reliquiar nicht unerheblich besser. Dasselbe gilt von den Einzelfiguren, die wie die Reliefs aus Walroßzahn gefertigt sind. In den sechszehn Nischen des Unterbaues stehen die Propheten mit Spruchbändern, um die Trommel sitzen, von den gewölbten Dachausschnitten überschattet, Christus und die Apostel, durch glatte vergoldete Pfeiler voneinander geschieden. Bei dem Londoner Reliquiar ist, da die Kuppel zwölfteilig ist, ein Apostel weggefallen. [1])

[1] Die geschnitzten Figuren stammen, wie bereits Hans Semper in der Zeitschrift für christliche Kunst IX, S. 259, und in der Revue de l'Art chrétien (1897, S. 479 f.) richtig bemerkt hat, aus einer Werkstatt, welche eine Reihe von Kästchen mit ganz primitiven und handwerksmäßigen Knochenschnitzereien hervorgebracht hat. Solche Kasten befinden sich in Louvre (Molinier, Catalogue des ivoires Nr. 35 u. 36), im Cluny (aus der Abtei S. Ived de Braisne) und im Museum von Pest. In Düsseldorf war die Gattung durch das Scheibenreliquiar von Fritzlar (Tafel 108) vertreten. Es ist ein weiter Abstand, der diese rohen Anfänge vom Figurenschmuck der beiden Kuppelreliquiare trennt. Aber die Zwischenglieder sind vorhanden. Den Übergang vermittelt zunächst ein großes, dreigeschossiges Turmreliquiar mit Knochenbelag im Museum von Darmstadt (abgeb. Revue de l'Art chrétien 1897 T. 34; Nöhring, Kunstschätze aus dem Museum zu Darmstadt T. 7), dessen Figuren bereits ein wenig freier und besser sind; daran schließen sich ein kleineres Oktogon in Darmstadt und dessen Gegenstück in Berlin (abgeb. W. Vöge, Katalog der Elfenbeinbildwerke der Königl. Museen zu Berlin T. 17, Nr. 58). Auch hier ist die Haltung der

Das Schmelzwerk erstreckt sich auf die Säulen, die sechszehn Wandflächen hinter den Propheten, auf alle Dächer und auf die Kuppel. Die Glasflüsse sind vielfarbig, wenn auch die blauen und grünen Töne nebst weiß vorwiegen. Die Technik ist mit Ausnahme einiger Stellen der Dachflächen, wo Zellen eingefügt sind, nur die des reinen Grubenschmelzes.

Am Kuppelreliquiar des Welfenschatzes wählte der Künstler für die Wandflächen wiederkehrende Flachmuster aus Kreisen, Kreuzen, Sternen, Rosetten, wobei die durch die Figuren verdeckten Flächen ohne Ornament belassen sind, wie auch die den Wänden zugewandte Seite der Säulen unverziert geblieben ist. Die Satteldächer haben eine einfache geometrische Musterung aus kleinen Rautenfeldern.

Erst auf den Pultdächern des Mittelbaues und auf der Kuppel entfaltet sich das freie Rankenwerk in voller Schönheit und bewundernswertem Reichtum der Erfindung.[1]) Für dieses Hauptwerk und seine großen Dimensionen genügte dem Künstler sein bisheriges, noch am Darmstädter Turmreliquiar angewandtes Rankenschema der regelmäßigen Welle mit den abzweigenden Spiralen nicht mehr. Nur seine Eichen- und Zackenblätter behält er noch bei; in der Komposition aber findet er für jedes der vier Pultdächer und für jeden der dreizehn Kuppelsektoren eine neue Anordnung und eine andere Linienführung.

In dieser Freiheit der Komposition liegt bereits der Keim der späteren Ornamentik Friedrichs, obwohl die einzelnen Elemente hier noch die alten sind. Auch in der Art des Emaillierens ist am Wiener Kuppelbau der späteren malerischen Richtung schon vorgearbeitet, indem vielfach die Gruben für die einzelnen Blätter und Ranken mit mehreren Glasflüssen nebeneinander ausgefüllt sind, die in weicher Abtönung ineinander übergehen.

Das Londoner Reliquiar[2]) soll früher dem Frauenstift von Hohenelten am Niederrhein gehört haben, dessen letzte Äbtissin es nach der Säcularisation verschenkte. Es ging dann in den Kunsthandel über und wurde 1861 vom South Kensington-Museum aus der Sammlung Soltykoff für 53 000 Franken erworben.

In der Schmelzarbeit ist der jüngere Stil des Fridericus bereits so weit gediehen, daß man es auch an den Anfang der folgenden Gruppe setzen könnte. Die Ornamentik ist im ganzen reicher: die Satteldächer haben nicht nur geometrische Muster, sondern auch verschlungenes breites Rankenwerk, und wo die geometrischen Muster vorkommen, sind sie mit vielfarbigen Blättern besetzt.[3]) Ferner ist die Farbenwirkung eine stärkere, weil an vielen Stellen der Dächer, der Kuppel und der Nischenwände nicht nur das Ornament, sondern auch der Grund mit Schmelzfarben ausgefüllt ist. Auf allen älteren Werken der Gruppe steht das Ornament in der Regel farbig auf Goldgrund, der in breiter

Figuren noch steif, die Hände plump, die Falten flach. Trotz alledem ist aber die Verwandtschaft mit den stehenden Propheten der Kuppelreliquiare nicht mehr zu verkennen. Molinier erklärte diese Knochenschnitzereien für halborientalisch, hauptsächlich wohl deshalb, weil einige der Kasten jene Bronzebeschläge aufweisen, welche für die spanisch-maurischen Elfenbeinkassetten ganz typisch sind. Vöge schwankt in der Bestimmung zwischen Rheinland und Frankreich, H. Semper hat sich entschieden für den Rhein, XII. Jahrhundert, ausgesprochen. Er hat bereits auf den Vierblattrosettenfries des großen Turms und der beiden Oktogone hingewiesen, dessen Analogie er im Pilaster-Ornament des Xantener Viktorschreins von 1129 sah. Man kann hinzufügen, daß dieses Motiv noch reiner am Mauritius-Tragaltar Eilberts als Deckelrandborte (vergl. Tafel 20) wiederkehrt und daß ferner ein bei den Knochenkasten sehr beliebter Zickzackfries mit Palmettenfüllung auch auf der Oberseite der ältesten Fridericusarbeit, dem Berliner Tragaltar, zu sehen ist (vergl. Tafel 33).

Der große Turm und das Oktogon von Darmstadt stammen aus Köln (Sammlung von Hübsch); das Berliner Oktogon ist in Bonn erworben. Da nun auch in der Gesamtform der Oktogone und des großen Turms ein offenkundiger Zusammenhang besteht mit dem emaillierten Darmstädter Turmreliquiar Friedrichs, da ferner die besten Erzeugnisse dieser Schnitzwerkstatt für zwei sichere Pantaleonswerke, die Kuppelreliquiare, gemacht sind, so kann man mit guten Gründen die ganze Gruppe der Kästchen und Türme aus Knochen dem Pantaleonsbetrieb zuweisen. Die primitiven Stücke in Paris und Pest gehören noch der Zeit Eilberts, II. Viertel des 12. Jahrhunderts, an; die besseren reichen mit den Kuppelreliquiaren in die sechziger Jahre, vielleicht bis an 1170 heran. Mit dieser engeren Lokalisierung läßt sich die Inschrift der Louvrekassette auf dem Beschlag: Varnerius frat. peir. me fecit, in Übereinstimmung bringen. Unter den Brüdern von Pantaleon wird in Schallenbergs Syllabus abbat. und in Urkunden ein Frater Wernerus zuerst 1141, also noch zur Zeit Eilberts, dann wieder 1157 unter Abt Volbero genannt. Der Zusatz peir., nicht pet., wie Molinier und Semper angeben, harrt noch einer Erklärung. Die Cursivschrift der Bezeichnung ist nicht sehr deutlich; aber eine andere Lesart als peir. ist nicht angängig. Schreibfehler sind in den Heiligennamen der Kästchen sehr häufig. Rätselhaft bleiben allerdings die spanischen Beschlagformen; die Kölner müßten sie nach einem spanischen Originalkasten kopiert haben.

[1] Vergl. die Dachansicht bei Neumann a. a. O., S. 181.

[2] Farbig abgeb. Labarte Album I, T. 43, Einzelheiten Album II, T. 109. Einzelaufnahmen in den Annales archéolog. XXI–XXV.

[3] Vergl. Annales archéolog. XXI, S. 105 und XXIV, S. 11.

Fläche zur Wirkung kommt. Hier und bei denjenigen der späteren Schreine, an welchen dem Fridericus noch die Hauptarbeit zugefallen ist, läßt er zumeist Schmelzplatten mit Goldgrund alternieren mit solchen, deren Grund emailliert ist. Eine strenge Regel ist aber dabei nicht eingehalten worden.

Das alte Rankenschema mit Eichenlaub an Spiralzweigen, wie wir es vom Gregorius-Altar und vom Turmreliquiar kennen, ist unverändert am Londoner Kuppelbau nur an wenigen Stellen noch sichtbar, so auf einer Nischenwand hinter dem Propheten links vom Kreuzigungsrelief. Auf den Kuppelstreifen wiederholt sich zwar noch die spiralige Linienführung, aber die Ranken werden breiter, die kernschnittartig eingestochenen, spitzgezackten Blattformen und die tiefgekerbten Eichenblätter verschwinden und werden durch glattrandige oder rundlich gelappte Blätter, Blüten und palmettenähnliche Bildungen ersetzt.

Die Ursache für diese Stilwandlung im Ornament, für das Fallenlassen sichtlich geliebter Motive von wirklich individueller Prägung ist nicht allzu schwer zu entdecken. Sie liegt im Entwicklungsgang des kölnischen Kupferschmelzes begründet. Einerseits hatte im dritten Viertel des 12. Jahrhunderts, dem diese Fridericusarbeiten noch angehören, die Schule von St. Pantaleon eine so virtuose Beherrschung der Schmelztechnik und ein genügendes Selbstbewußtsein erlangt, daß ihr das byzantinische Email, das dem Goldgrund eine so breite Wirkung einräumt, nicht mehr als allein nachahmenswertes Vorbild erscheinen konnte. Andrerseits wird dem Kupferschmelz bei der Herstellung der großen Schreine dieser Zeit die nicht leichte Aufgabe gestellt, neben dem strahlenden Glanz der getriebenen Silberfiguren und Relieftafeln und neben dem reichen Besatz der Edelsteine sich zu behaupten und voll zur Geltung zu bringen.

In dieser Lage drängt die Entwicklung den Grubenschmelz auf die Erreichung einer möglichst starken und vollen Farbenwirkung hin, die zunächst, soweit die Tätigkeit und der Einfluß des Fridericus reicht, durch die malerische Behandlung der Glasflüsse angestrebt wird.

Die Mittel und Wege zum Ziel der koloristischen Schmelzbehandlung wies dem Meister Friedrich ein auswärtiger Künstler. In diesen Jahren des Übergangs, vor 1160 ungefähr, war in Deutz von dem Leiter der Maas-Schule Godefroid de Claire und seinen Leuten der Heriberts-Schrein ausgeführt worden, dessen rein malerische Schmelzbehandlung das damalige Können von St. Pantaleon weit überstieg. Das große Werk verfehlte nicht, auf Fridericus einen starken Einfluß auszuüben, dessen Folgen später im einzelnen nachgewiesen werden sollen.

Auch die heimische Wandmalerei bot für eine breitere Gestaltung des Ornaments bereits wertvolle Anregungen und die verschiedenen Anklänge des neuen Schmelzstils an die Muster in den Bildern des Kapitelsaals zu Brauweiler bei Köln und in der Unterkirche von Schwarzrheindorf bei Bonn — für den Kölner Erzbischof Arnold II. von Wied nach 1150 ausgeführt — deuten darauf hin, daß sie wirklich ausgenützt worden sind. In der Farbenleiter blieb der Schmelzwirker natürlich an sein Glasflußmaterial gebunden.

Sobald nun Fridericus, der allgemeinen Stilentwicklung und der fremden Anregung folgend, einer gesteigerten Farbigkeit zuliebe dazu überging, den Grund um das farbige Ornament auch mit Glasflüssen auszufüllen, wurden die charakteristischen Motive seines älteren Ornaments unverwendbar, weil sie nur für den Goldgrund berechnet sind. Auf Schmelzgrund ausgeführt, würden sie den doppelten Arbeitsaufwand erfordert haben.

Das ältere Verfahren, das die Ornamente farbig in den vergoldeten Grund setzt, brauchte nur die Gruben für die Ranken, Blätter und ähnliches auszustechen und vollzuschmelzen. Dabei war die Beschaffenheit der Umrisse, ob glatt und rundlich oder ob spitz und zackig, ziemlich gleichgültig, namentlich bei der von Fridericus geübten Art des schrägen Einstechens der Gruben.

Bei denjenigen Grubenschmelzplatten aber, wo farbiges Ornament auf farbigem Grund stehen soll, muß das Muster von einem Metallsteg umzogen sein, der die Glasflüsse des Ornaments von denjenigen des Grundes scheidet. Es müssen also die Umrisse der Muster noch einmal, an der Außenseite des Steges entlang gegraben werden. Diese Arbeit ist bei den tiefgelappten und spitzgezackten Blattformen des älteren Friedrich-Ornaments nur schwer möglich und ganz unausführbar bei ihrem kleinen Maßstab.

Sie wird erleichtert oder überhaupt erst ermöglicht dadurch, daß der Maßstab des Ornaments etwas größer genommen wird und daß an Stelle des Eichen- und Distellaubs glatter konturierte, rundlichere Blattformen treten. Diesen technischen Ansprüchen kam am besten das verschlungene romanische Blatt- und Rankenwerk mit breiten, bandartigen Stengeln entgegen, das bereits dem Meister des Heribert-Schreines die Füllung einiger unregelmäßiger Flächen an der Stirnseite des Deutzer Sarkophags erleichtert hatte. Einem so gewandten Ornamentisten wie Friedrich konnte es nicht schwer fallen, dieses überaus schmiegsame Element jeder gegebenen Fläche anzupassen, ohne sich den Vorwurf der Wiederholung zuzuziehen, den die Schule von St. Pantaleon während ihrer ganzen Blütezeit ängstlich vermieden hat.

An Frische und Persönlichkeit bleibt dieses etwas landläufige und namentlich in der Buchmalerei viel verwertete (Abbildung 10) Rankenwerk hinter dem älteren naturalistischen Laub des Fridericus ohne Frage zurück. Zu seiner Belebung und Veredlung diente nun der in St. Pantaleon mit immer steigender Kunst gepflegte polychrome, malerische Schmelzauftrag, bei dem — vielleicht beeinflußt von der Buchmalerei — verschiedene Glasflüsse in einer und derselben Grube ohne trennende Metallstege eingeschmolzen werden, so daß die Farben je nach der Absicht des Künstlers sich entweder scharf voneinander absetzen oder in allmählicher, schattierter Abstufung ineinander übergehen. Ein derartiges Abschattieren von dunkelblau zu hellblau und weiß, von blau zu grün und gelb ist an vielen Kölner Kupferschmelzen trotz der widerstrebenden Technik so fein ausgeführt, daß die Malerei mit dem Pinsel es nicht besser machen könnte. Seinen Ausgang hat der malerische Schmelzstil von der Maas genommen; in Köln ist er erst nach der Entstehung des Heribert-Schreins konsequent gepflegt worden, solange Fridericus der Leiter des Pantaleonbetriebs blieb.



Abb. 10. Buchmalerei 12. Jahrh.

Am Londoner Kuppelreliquiar kann man die Umwandlung des älteren mageren Goldgrund-Ornaments in das breite Rankenwerk genau verfolgen, ebenso die technischen Ursachen des Stilwechsels klar erkennen. Auf den Platten, wo das Ornament auf Goldgrund steht, sind die Ranken noch dünn, meist einfarbig ausgeschmolzen, die Blätter klein und stark gezackt oder gekerbt; auch das Eichenlaub und die Zackenblättchen sind noch häufig mit in die neuen Ornamente herübergenommen. Ist aber der Plattengrund emailliert, so werden die Ranken breit, die Umrisse rundlich und vereinfacht, die Glasflüsse durchgängig mehrfarbig abgestuft.[1]) Die zwei hier folgenden Aufnahmen von Kuppelstreifen (Abbildung 11 und 12) mögen die vorstehenden Ausführungen erläutern.

Dadurch daß an einem so einheitlichen Kunstwerk die beiden Ornamentarten nicht nur nebeneinander vereinigt sind, sondern auch ersichtlich die eine aus der andern sich entwickelt, gewinnt das Londoner Kuppelreliquiar eine große Bedeutung für die Erkenntnis des Entwicklungsgangs im Kölner Kupferschmelz und insbesondere für die Feststellung derjenigen Werke des Fridericus, an welchen das ornamentale Leitmotiv der älteren Arbeiten vom konventionellen Rankenwerk überwuchert oder verdrängt

[1] Den Gegensatz veranschaulicht sehr deutlich die farbige Abbildung eines blaugrundierten und eines goldgrundierten Kuppelausschnittes bei Labarte, Album II, T. 109.

ist. Der Meister hat übrigens niemals die Zierformen seiner früheren Tätigkeitsperiode gänzlich vergessen; wo die Technik es gestattet, tauchen Spuren davon immer wieder auf auch an denjenigen Denkmälern, die wir an das Ende seiner Wirksamkeit rücken müssen, weil sie von anderen Händen vollendet worden sind.

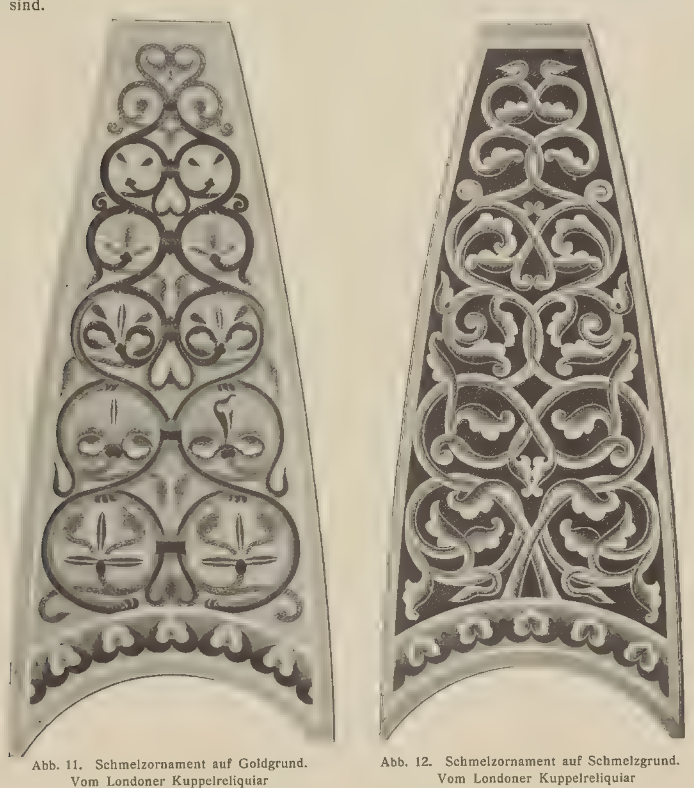


Abb. 11. Schmelzornament auf Goldgrund. Vom Londoner Kuppelreliquiar

Abb. 12. Schmelzornament auf Schmelzgrund. Vom Londoner Kuppelreliquiar

C. DIE JÜNGEREN WERKE DES FRIDERICUS

Man kann die Reihe am besten mit dem VORTRAGEKREUZ der Kölner Kirche ST. MARIA IN DER SCHNURGASSE eröffnen (hoch 41 cm, Tafel 41), weil es für die Lokalisierung der ganzen Gruppe und für die Datierung einen erwünschten Anhalt bietet. Denn es stammt aus dem alten Besitz der Abtei von St. Pantaleon — den die heutige Pantaleons-Pfarrkirche in der Schnurgasse übernommen hat — und ist mit dem Namen des Stifters versehen. Das Kreuz besteht aus einer starken vergoldeten Kupferplatte, auf der Vorderseite, deren Kruzifixus nicht mehr erhalten ist, mit Grubenschmelz verziert; hinten ist die Majestas domini samt den Evangelisten-Symbolen eingraviert. In der Schmelzverzierung ist der durch den Körper des Gekreuzigten ursprünglich verdeckte Teil leer gelassen, eine Arbeitersparnis, die sich der vielbeschäftigte Meister, wie erwähnt, auch an den Schmelztafeln hinter den

Propheten der Kuppelreliquiare gestattet hat. Die Linienführung der Ranken folgt noch dem alten Schema der Welle mit kreisförmigen Spiralabzweigungen; die palmettenartige Zusammenstellung der Blätter in jeder Spirale ergibt dieselbe Zeichnung, die schon auf dem Tragaltar von Maria im Kapitol vorkommt. Die Blattformen gehören aber bereits der breiten Gattung mit mehrfarbig abschattierter Schmelzfüllung an; nur in den Winkeln der Abzweigungen hat der Künstler nicht unterlassen, seine spitzig ausgezackten Füllblättchen des älteren Typus wieder anzubringen.

Die vergoldete Hülse, welche zur Befestigung des Kreuzes auf der Tragstange dient, ist ursprünglich, wenn auch ihre Verbindung mit dem Kreuz das Ergebnis einer späteren Reparatur zu sein scheint. Sie trägt eingraviert eine lange Aufzählung von Reliquien,[1]) die früher vielleicht in dem ausgehöhlten Körper des Gekreuzigten, wahrscheinlich in einem Unterbau aufbewahrt wurden; darunter auch „De Ossibus S. Albini“, was entschieden auf St. Pantaleon weist, da dieser englische Märtyrer, dessen Gebeine die Kaiserin Theophanu der Kölner Benediktiner-Abtei geschenkt hatte, anderwärts seinen alten Namen Albanus in der Regel beibehielt. Die Inschrift schließt mit den Worten: Miserere mei Alberti amen. Sie kann nur den Namen des Stifters und Bestellers angeben, da der Künstler auf seinem umfangreichsten Hauptwerk, dem Maurinusschrein aus St. Pantaleon, sich als Fridericus verewigt hat.

Immerhin verhilft der Name des Albertus zu einer wenn auch vagen Datierung. Er wird in dem schon erwähnten Syllabus abbatum von St. Pantaleon zuerst unter Abt Wichmann ex fratribus monasterii sub hoc abbate viventibus zum Jahr 1167 bereits als Prior und zuletzt im Jahr 1176 genannt. Man muß demzufolge die Ausführung des Kreuzes in das dritte Viertel des 12. Jahrhunderts verlegen.[2])

Es folgen nun zwei umfangreiche Werke, das ANTEPENDIUM AUS ST. URSULA, ursprünglich wohl ein Altaraufsatz, im Kunstgewerbe-Museum der Stadt Köln und der Schrein der heiligen Ursula, den diese Kirche noch besitzt. Beide sind in ganz einheitlicher Arbeit von Fridericus begonnen und vollendet worden.[3])

Das Antependium ist allerdings vom Zustand vollständiger Erhaltung weit entfernt, da alles, was daran aus Edelmetall war, also die figürlichen Fülltafeln und der mit den Schmelzplatten des Rahmens wechselnde Edelsteinbesatz schon im 14. Jahrhundert wieder entfernt worden sind. Die ersteren sind durch Figuren in schwarzer Umrißmalerei auf Goldgrund ersetzt worden, die ihrerseits wieder im 19. Jahrhundert eine weitgehende Ergänzung erfahren haben.

Worauf es aber hier ankommt, der Schmelzbelag des Antependiums ist nicht nur vollständig, sondern in unberührtem Glanze der Vergoldung und der Schmelzpolitur erhalten (Abbildung 13). Die Schmelzplatten sind den Dimensionen des Antependiums (lang 218 cm, hoch 114 cm) entsprechend von ungewöhnlicher Größe und von seltener Schönheit der Arbeit.

Das stark vortretende Rahmenwerk, dessen Seiten mit gestanztem und vergoldetem Kupferblech beschlagen sind, zerlegt die Fläche in fünf Felder, von denen das mittlere einen Vierpaßrahmen für die Marienfigur enthält. In die Seitenfelder sind je drei Rundbogen auf Pfeilern eingelassen. Der ganze Emailschmuck setzt sich zusammen aus sechszehn großen Rechteckplatten auf dem äußeren und dreißig schmäleren Platten auf dem inneren Rahmen und dem Vierpaß; ferner aus sechszehn Pilastern — die Basen und Kapitäle aus vergoldeter Bronze — und ebensoviel zwickelförmigen Tafeln über den Rundbogen.

Die Ornamente stehen teils auf Gold, teils auf dunkelblauem, vereinzelt auch auf grünem Schmelzgrund. Die goldgrundierten und die ganz farbigen Platten wechseln in der Umrahmung miteinander ab; bei den Bogengalerien sind die Zwickel der obern Reihe blau, die der untern vergoldet.

Das Ornament gehört bereits vollständig dem Formenkreis der breiten romanischen Ranke an, die hier infolge der außergewöhnlichen Plattengröße überaus reich und kunstvoll sich entfaltet. Überreste des älteren Friedrich-Ornaments in Gestalt von Eichenlaub und scharfgezackten Blättchen sind wie auf

[1] Vergl. Bock, Das heilige Köln.

[2] Bock nennt als Dauer der Amtsführung des Priors Albertus die Jahre 1156—1176; die erste Zahl ist entweder Druckfehler oder freie Erfindung. Im Jahre 1157 ist noch Regimarus Prior von Pantaleon gewesen.

[3] Das Ursula-Antependium ist nicht das einzige seiner Art, welches Pantaleon geliefert hat. Der Syllabus abbatum berichtet, daß unter Abt Heinrich v. Hürne 1169 1196 eine Tabula argentea et deaurata mit den Bildern der Apostel für die Abtei selbst aus den Gaben der Gläubigen angefertigt worden ist.

dem Albert-Kreuz häufig eingefügt, aber naturgemäß nur auf solchen Tafeln, deren Grund vergoldet ist. Das Schmelzwerk ist nur in reinem Grubenverfahren gearbeitet, wie überhaupt dieser Meister die gemischte Technik mit eingesetzten Zellen kaum jemals geübt zu haben scheint.[1]

Die Abstufung der Schmelzfarben von dunkelblau zu hellblau und weiß oder von dunkelgrün zu hellgrün und gelb ist überall mit der größten Geschicklichkeit gehandhabt. Die Farbenskala setzt sich aus vier blauen, zwei grünen, gelben und weißen Glasflüssen zusammen; roter Schmelz ist nur an wenig Stellen wie zufällig mit eingeschmolzen.

Es ist bemerkenswert, daß die gestanzten Beschläge des Antependiums, das heißt Blechstreifen aus derselben Form geschlagen, nicht nur an den beiden stilistisch nächstverwandten Denkmälern, dem Ursula-Schrein und dem Maurinus-Schrein aus St. Pantaleon, sondern auch am Gregorius-Tragaltar in Siegburg verwendet sind. Auch darin liegt ein weiterer und nicht zu unterschätzender Beweis für die



Abb. 13. Antependium aus St. Ursula; Kunstgewerbemuseum in Köln

Entstehung der älteren und der jüngeren Fridericusgruppe in einer und derselben Werkstatt. Und daß diese nur St. Pantaleon sein kann, ist durch Provenienz und Stifter des Albert-Kreuzes und des Maurinus-Schreines außer Frage gestellt.

Der URSULA-SCHREIN (lang 120 cm, breit 40 cm, hoch 50 cm, Tafeln 42 und 43) ist jetzt ebenfalls aller plastischen Füllungen seiner Wand- und Giebelflächen, weil sie aus Silber waren, beraubt. Auch ist die Mehrzahl der Halbedelsteine durch facettierte Gläser ersetzt worden. Die Schmelzverzierung und der Beschlag aus vergoldetem Kupferblech ist aber ganz vollständig und in alter Ordnung erhalten. Der für die Reliquien der heiligen Ursula und Cordula bestimmte Schrein legt wie die Kuppelreliquiare durch seine Form Zeugnis ab für das eifrige Bestreben des Fridericus, immer neue und selbständige Lösungen seiner Aufgaben zu finden. Er hat hier für die Bedachung des rechteckigen Sarkophags die Form eines Tonnengewölbes gewählt, das von einem ebenso breiten Querschiff durchschnitten wird. Dadurch treten in der Mitte jeder Langseite aus dem gewölbten Dach Halbkreisgiebel hervor, wie solche auch die Schmalseiten abschließen. Die Langseiten gliedern je sechs pfeilergetragene Rundbogen, die durch die vorspringenden Stützen der Halbkreisgiebel in drei Paare zerlegt sind. Diese zwölf Rundbogen-Nischen enthielten wohl die getriebenen Figuren der Apostel; an der schmalen Stirnseite waren neben Maria die heilige Ursula und Cordula aufgestellt, wie deren Namen auf dem Kleeblatt-

[1] Nur ein Pilaster hat Zellenschmelz; er ist aber eine spätere Ergänzung, aus drei verschiedenen und zum Teil beschnittenen Stücken zusammengesetzt.

bogen zu entnehmen ist; der Vierpaß der Rückseite war für die Majestas domini bestimmt. Das Hauptgesims, auf dem Schmelz- und Edelsteintafeln in gewohnter Weise wechseln, wird von vier emaillierten Säulen an den Ecken des Kastens gestützt.

Breite Ornamentbänder teilen das Dach kassettenartig in Vierecke, gefüllt von stark vergoldeten Kupferplatten mit flach getriebenen Ornamenten. Die Bänder sind auf einer Dachseite durch Gravierung, auf der anderen durch braunen Ölfirnis gemustert. Auf ihren Kreuzungen liegen runde Schmelzscheiben von 6 cm Durchmesser, im ganzen vierundvierzig Stück, und einige Segmente an den Schnittstellen des Transseptdaches, mit über zwanzig verschiedenen Ornamenten (Farbentafeln II, III, IV, V).

Über die Dachfirste und um die vier Halbkreisgiebel ziehen sich durchbrochen gegossene Kämme aus vergoldeter Bronze, in welche wie auf dem Heribert-Schrein gebohrte Bergkristallkugeln in kurzen Abständen eingeschoben sind. Von den großen, den Dachkamm überragenden Kristalläpfeln oder Knäufen sind nur drei erhalten.

Wenn man schon in dieser prächtigen und tadellos erhaltenen Dachbekleidung eine Nachwirkung des Heribert-Schreins bemerken kann, so zeigt sich dessen Einfluß noch deutlicher in der Art, wie die Edelsteine am Hauptgesims, auf den Giebeln und deren Stützen gefaßt sind. In der Regel werden die Steine auf den kölnischen Goldschmiedewerken nach byzantinischer Tradition samt ihrer Kastenfassung auf Metallplatten aufgestiftet oder gelötet, deren Fläche Filigran ausfüllt. Es ist ein Kennzeichen der Maaswerke, also auch des Heribert-Schreins, daß die Steine auf gravierte, nicht filigranierte Kupfertafeln in eingeschnittene Löcher eingesetzt werden. Diese Fassung hat Friedrich hier und zum Teil am Maurinus-Schrein nachgeahmt; an anderen kölnischen Werken kommt sie niemals vor.

Die Schmelzstücke des Ursula-Schreins, trotz ihres Farbenreichtums reine Grubenarbeit, bringen im wesentlichen nur Variationen des vom Antependium bekannten Ornamentenschatzes, der breiten Ranken und des rundlichen Blattwerks. Die beiden Denkmäler aus der Ursulakirche stehen sich so nahe, daß mehrere Muster des Antependiums, und auch einige Motive vom Albert-Kreuz, an den Pilastern und den prachtvollen Zwickelfeldern der Rundbogen (Farbentafeln III und IV) genau wiederholt sind. Nur die gezackten Blattformen sind hier schon vollständig verschwunden, hauptsächlich deshalb, weil die Ornamente ganz überwiegend auf blauen, seltener grünen Grund gesetzt wurden. Ein weiterer Unterschied liegt darin, daß vom roten Schmelz viel reicherer Gebrauch gemacht ist, wobei aber noch immer die blau-grün-gelb-weiße Farbenreihe die Wirkung beherrscht.

Unmittelbar an die zwei Arbeiten für St. Ursula schließt sich das umfangreichste Hauptwerk unseres Künstlers, der RELIQUIENSCHREIN DES HEILIGEN MAURINUS (Tafeln 44 bis 48), den die Kirche Maria in der Schnurgasse aus dem alten Besitz der Pantaleons-Abtei übernommen hat. Als das Hauptwerk des Fridericus darf man es trotz der einfachen Grundform bezeichnen, weil es anerkanntermaßen die höchste Leistung der Kupferschmelzkunst in technischer wie in künstlerischer Hinsicht darbietet. Ein berechtigter Stolz hat den Künstler bewogen, da er mit dieser Schöpfung sein Vorbild nicht nur eingeholt, sondern überflügelt hatte, sein Bild und Namen darauf zu setzen.

Der Maurinus-Schrein (lang 122 cm, hoch 60 cm, breit 42 cm) hat die langgestreckte Rechteckform des einfachen Sarkophags mit Satteldach. Jeder Langseite sind in vertieftem Felde sieben Rundbogen auf Pfeilern ganz analog den Ursula-Denkmälern vorgelegt, die ursprünglich die plastischen Bilder der Apostel einschließlich Johannes Baptista und Paulus umrahmten. Die Figuren sind wie auch diejenigen Christi, Mariae, der Heiligen Maurinus, Laurentius und des Abteigründers Erzbischof Bruno an den Schmalseiten des Schreins nicht mehr vorhanden; nur ihre Namen überliefert ein über den Bogen entlang laufendes Schriftband. Die Bestimmung des Sarkophags deutet eine in Goldbuchstaben auf blauem Schmelz ausgeführte Inschrift unter den Pfeilerbasen an:

Exuvias hominis ponens Maurinus in imis
Conditur hac urna cui gloria pax diuturna.
Compar eis factus quos mors decoravit et actus
Lumen Agrippinae decus ac tutor sine fine.

Die Reliquien des Maurinus „abbatis qui in atrio ecclesiae martyrium pertulit“, waren bei dem 964 von Erzbischof Bruno begonnenen Neubau der Abtei St. Pantaleon auf der Baustelle gefunden worden. Von einer Wiedergabe der übrigen Sprüche kann ich hier absehen, da sie alle von Bock (Das heilige Köln) in seine Beschreibung des Schreins aufgenommen sind.

Das Stanzblech ist, wie erwähnt, mit dem des Ursula-Schreins und Gregorius-Tragaltars identisch. An den Langseiten springen bis zur Vorderkante des Gesimses und Sockels vier 9 cm breite und 29 cm hohe Pfeiler hervor, die mit je einer Schmelzplatte ganz bekleidet sind (Tafel 46, 47, Farbentafel XI und XII). Die wahrhaft großartigen Gestalten der Erzengel Michael und Gabriel und von zwei sechsflügeligen Seraphim auf diesen Schmelztafeln sind es, welche den Maurinus-Schrein an die erste Stelle unter allen Denkmälern des Kupferschmelzes bringen. Auf dem Gesims wechseln Schmelztafeln mit kürzeren edelsteinbesetzten Kupferplättchen ohne Filigran. Jede Dachseite ist durch emaillierte Bänder in fünf Vierpaßfelder zerlegt. Die Berührungspunkte der Pässe decken wie am Ursula-Schrein runde Schmelzscheiben. Die aus Kupfer getriebenen und vergoldeten Füllungen sind alle erhalten: auf der vorderen Dachseite die Martyrien der Heiligen Vincentius, Laurentius, Stephanus, Bartholomäus und Petrus; in den Zwickeln die Halbfiguren der Tugenden Justicia, Prudentia, Fortitudo, Temperantia, darunter vier männliche Halbfiguren mit Spruchbändern. Alle Inschriften dieser Dachseite sind in gebräuntem Kupfer ausgespart auf Goldgrund, ähnlich wie die Ornamentbänder auf dem Dach des Ursula-Schreins.

Auf der Rückseite entsprechen diesen Reliefs in den Vierpässen die Martyrien der Heiligen Paulus, Andreas, Maurinus, Johannes und eines Unbekannten. Die beiden letzteren Bilder sind eine jüngere Zutat aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Die Spruchbänder der getriebenen Füllfiguren dieser Dachseite sind leer gelassen.

Die Dreieckgiebel der Schmalseiten und den Dachfirst krönen durchbrochene Bronzekämme; den Schmuck der Kristallkugeln hat nur der aus verschlungenen Drachen komponierte Firstkamm bewahrt; die Giebelkämme, beiderseits verschieden aus romanischem Blattwerk gebildet, haben abwechselnd mit den nun verlorenen Kristallen flache Knäufe, die auf der Schauseite mit emailliertem Blattwerk verziert sind (vergl. Farbentafel XIII). Es ist das einzige Beispiel, daß die Arbeit des Schmelzwirkers auf diesen plastischen Zierat der Schreine sich erstreckt, ein wertvolles Zeugnis gleichzeitig dafür, daß keine Arbeitsteilung stattgefunden hat zwischen dem Schmelzmaler, dem Graveur und dem Bronzegießer, sondern daß, in diesem Fall wenigstens, ein und derselbe Künstler die ganze Ausstattung des Schreins von den gravierten Sockelstreifen, dem gestanzten Blechbeschlag bis zu den Schmelzwerken und den gegossenen Firstkämmen in der Hand behielt.

Eine Ausnahme machen vielleicht nur die figürlichen Treibarbeiten: die relative Rückständigkeit dieser plastischen Kunst gegenüber der Virtuosität der Schmelzmalerei, die erst nach 1200 überwunden wird, die Verschiedenheit des Maßstabes und schließlich auch die Lückenhaftigkeit der Erhaltung machen den Vergleich so schwierig, daß es nur in seltenen Fällen möglich ist, aus den Werken der Flächenkunst Schlüsse zu ziehen auf die Meister der plastischen Arbeiten.

Vom Schmuck der Schmalseiten ist nur wenig erhalten; die emaillierte Giebelfüllung mit Engeln und Ranken auf blauem Grund (Farbentafel X) ist einem ähnlichen Motiv des Heribert-Schreins nachgebildet.

Wenig in die Augen fallend, aber von hoher Bedeutung für die Geschichte der kölnischen Schmelzkunst ist die Gravierung auf dem untern Sockelrand des Maurinus-Schreins. Unter demjenigen Bogenfeld der vorderen Langseite, das einst die Figur des Johannes aufnahm, sind in die gravierten, mit Vögeln, Hunden, Löwen durchsetzten Ranken zwei Bildnisse eingeordnet: Rechts liegend in ganzer Figur ein Mönch mit Schnurrbart und Tonsur, in langer Kutte mit Kapuze. Seinen Namen und seine Würde „Herlivus Prior“ gibt ein im schraffierten Grund ausgespartes Feld über seinem Rücken. Ein Spruchband unter seinem vorgestreckten Arm enthält die Worte: S. Johannes ora pro me. Links davon (Farbentafel XIII) zeigt ein aufgestiftetes, nicht von vornherein vorgesehenes Kupferplättchen in viel kleinerem Maßstab die Halbfigur eines Mönches mit betend erhobenen Händen, darüber den Namen

FRIDERICUS, ohne weiteren Zusatz. Die Gravierung beider Figuren rührt ersichtlich von einer Hand her, derselben, die schon ein graviertes Rankenband am unteren Dachrand des Ursula-Schreins ausgeführt hatte.

Daß der in ganzer Figur gezeichnete Prior Herlivus von St. Pantaleon der Stifter des Maurinus-Schreins war, unterliegt kaum einem Zweifel. Nicht mit gleicher Bestimmtheit, aber doch mit größter Wahrscheinlichkeit darf man annehmen, daß mit der bescheidenen Halbfigur des Fridericus der Künstler selbst sein Werk bezeichnet hat. Die beiden Benediktiner können nicht in derselben Rolle als Donatoren dargestellt sein, denn dagegen spricht die auffällige Verschiedenheit in den Größenverhältnissen und in dem merklich untergeordneten Auftreten des Fridericus als Halbfigur. Als Schenker oder Mitschenker eines so kostbaren Kirchenschmuckes würde Fridericus vielleicht ebenso wie Herlivus in irgend einer Form Aufnahme in die Reihe derjenigen Brüder gefunden haben, deren Namen der Syllabus abbatum der Vergessenheit entrissen hat; der Goldschmied und Schmelzwirker des Klosters hatte aber darauf nach der Anschauung seiner Zeit keinen Anspruch.

Die Bezeichnung eines Kunstwerkes durch das Bildnis und den Namen des Meisters ist im Zeitalter des romanischen Stils nicht ganz ungewöhnlich. Die Düsseldorfer Ausstellung konnte ein Beispiel vorführen in einem der zwei schönen Glasgemälde aus Schloß Cappenberg, auf dem der Glasmaler Gerlach[1]) sich als Halbfigur, den Pinsel in der Hand, selbst verewigt hat mit der Umschrift: Rex regum clare Gerlacho propitiare (vergl. Tafel 118).

Aus dem Gebiet der Goldschmiedekunst erinnere ich nur an eine Arbeit des durch zahlreiche Werke aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts wohlbekannten Frater Hugo von Oignies in Belgien; auf dem auch inschriftlich bezeichneten silbernen Buchdeckel, den jetzt das Nonnenkloster von Notre Dame in Namur besitzt,[2]) hat sich Meister Hugo auf einem Nielloplättchen in genau derselben Haltung, mit dem Namen über dem Kopfe abgebildet, wie Fridericus auf dem Maurinus-Schrein.

Nach dieser ganz unzweideutigen Analogie ist es sicherlich nicht gewagt, den Mönch Fridericus von St. Pantaleon mit jener Persönlichkeit zu identifizieren, die in der Werkstatt von Pantaleon alle die Werke geschaffen hat, deren engste Zusammengehörigkeit von den Tragaltären bis zum Maurinus-Schrein die vorausgehenden Beschreibungen klarlegen und erweisen sollten. Wir können also Fridericus als den zweiten auf Eilbert folgenden Leiter des Pantaleonsbetriebes während des dritten Viertels des 12. Jahrhunderts und einige Jahre darüber hinaus aufstellen.[3])

Überblickt man die lange Reihe dieser Goldschmiedwerke, beginnend mit dem noch eng an Eilbert sich anschließenden Tragaltar in Berlin, dann die Ausprägung eines neuen, wesentlich zeichnerisch wirkenden Stils, wie ihn die Gruppe des Gregorius-Tragaltars vertritt, weiterhin den unter dem Einfluß des Heribert-Schreins sich vollziehenden Übergang zu der malerischen Schmelzarbeit, die am Londoner Kuppelreliquiar sich vorbildet, an den Werken für St. Ursula sich voll entfaltet und schließlich am Maurinus-Schrein zu unübertrefflicher Vollendung hinaufgeführt ist, so erhält man das Bild eines fruchtbaren, bildsamen und unermüdlich strebenden Künstlers, der zwar die fremden Anregungen von der Maas mit offenen Armen aufnimmt, für dessen selbständige Erfindung und Gestaltungskraft aber doch seine Ornamentik und namentlich die kunstvollen und vom Schema unabhängigen Formen der Kuppelreliquiare und des Ursula-Schreins vollgültiges Zeugnis ablegen. Daß Friedrich als Schmelzmaler unübertroffen ist, lehrt der Vergleich der großen Tafeln mit dem Erzengel Michael und dem Cherubim, die schon Darcel als die schönsten Erzeugnisse des Grubenschmelzes anerkannt hat, mit den ähnlichen Prophetenplatten des Heribert-Schreins, die ihnen als Vorbild dienten. Und daß er als Schmelzwirker unersetzlich war für die Werkstatt von St. Pantaleon, das ergibt sich aus der Umwandlung der Kölner Schmelzkunst, nachdem seine Tätigkeit beendet war.

[1] In den Kölner Schreinsbüchern wird ein Gerlachus pictor zwischen 1220 und 1257 erwähnt.

[2] Abgeb. J. Helbig, La sculpture au pays de Liège, T. 14 und Havard, Histoire de l'orfèvrerie française I, S. 189.

[3] Der Memorien-Kalender von St. Pantaleon bringt den Namen Fridericus zweimal; zuerst zum 14. Mai als Todestag, dann zum 10. September: Obiit Fredericus conversus sancti Pantaleonis. Vergl. Hilliger, Urbare von St. Pantaleon, S. 33 und 60. Ob einer von diesen beiden Klosterbrüdern identisch ist mit unserem Künstler, läßt sich nicht erweisen, da der Memorien-Kalender, wie solche Obituarien in der Regel, keine Jahreszahlen beifügt.

Schon der Maurinus-Schrein ist dafür ein lehrreiches Beispiel. Denn Friedrich hat dieses Werk nicht ganz zu Ende geführt. Es scheint, daß der Schrein von vornherein dazu bestimmt war, so aufgestellt zu werden, daß eine Langseite dem Beschauer unzugänglich blieb. Jedenfalls sind von Fridericus nur die bezeichnete Schauseite und die beiden Schmalseiten gearbeitet. Der Abstand, der die Rückseite von der Schauseite trennt, ist nicht derart, daß man an eine erheblich spätere Fertigstellung denken müßte; er ist vielmehr wesentlich ein qualitativer, dadurch entstanden, daß die Ausführung nach dem Muster der Vorderseite weniger geübten Schülerhänden überlassen wurde. Schon die getriebenen Bilder in den Paßflächen des Daches sind auf der Rückseite schwächer, außerdem bei weitem schlechter vergoldet, die Gravierung des Sockelbelags ist derber. Die Spruchbänder der Rückseite sind, obwohl sonst die Latinisten von St. Pantaleon nie um einige Hexameter und Leoniner verlegen waren, leer gelassen.

Am deutlichsten ist der Qualitätsunterschied am Schmelzwerk zu verfolgen, weil hier dieselben Motive auf beiden Seiten verglichen werden können.

Die Schmelzstücke der Schauseite sind eine Weiterbildung derjenigen Art, die der Künstler am Ursulaschrein und Antependium angewandt hatte. Soweit es sich um ornamentale Stücke handelt, wie die Pilaster, die Vierpaßrahmen auf dem Dach, die Belagstücke des Gesimses, ist ein stilistischer oder technischer Unterschied vom Ursula-Schrein kaum zu bemerken, obwohl wirkliche Wiederholungen nach den Grundsätzen von Pantaleon vermieden sind.

Der Fortschritt liegt in den figürlichen Darstellungen, die auf allen früheren Arbeiten Friedrichs durch Aussparung und Gravierung der Metallfläche hergestellt sind. Er hatte zwar, wenn die Figuren nicht allzu klein sind, die Innenzeichnung der Gesichter und Falten ausgeschmolzen, am stärksten bei den Propheten des Turmreliquiars, aber es blieben doch immer vergoldete, nicht in Email gemalte Bilder. Hier nun folgt er zum ersten Mal den Spuren des Godefroid de Claire, der Figuren größeren Maßstabes ganz und gar emailliert auf Goldgrund stellte, während er bei kleineren nur die Gewandung emaillierte und die Köpfe, Hände und Füße aussparte.

Die großen Erzengel und Cherubimtafeln des Maurinus-Schreines schließen sich so eng an die Prophetenbilder des Deutzer Sarkophags, daß man zunächst bei der ganz ungewöhnlichen Virtuosität der Schmelzmalerei an die gleiche Hand denken möchte. Aber das erweist sich bei etwas eingehenderer Betrachtung als unhaltbar. Der Eindruck der Gleichartigkeit wird nur durch die Technik, vielleicht auch durch den ähnlichen Maßstab hervorgerufen, durch den Stil aber keineswegs verstärkt. Die Zeichnung der Köpfe ergibt vielmehr, daß der Erzengel Michael und der Cherubim von demselben Künstler ausgeführt worden sind, der die Engel in den Bogenzwickeln der Schauseite und in der emaillierten Giebelfüllung einer Schmalseite gezeichnet hat (vergl. die Farbentafeln VIII, X und XI).

Daß das nur Friedrich sein kann, bedarf keines weiteren Beweises, da ja auf der Giebelfüllung die Engelfiguren mit den typischen Ranken auf einem und demselben Stück verbunden sind.

Ein besonderes Interesse bieten noch die Überreste der Schmelzausstattung einer Schmalseite. Hier sind vom ursprünglichen Schmelzbelag des Rahmens noch drei Rechteckplatten erhalten, die auf Goldgrund mit dem charakteristischen älteren Friedrich-Ornament aus Eichen- und Zackenblättern verziert sind (abgebildet auf Farbentafel VIII). Es handelt sich dabei nicht um Fragmente einer älteren Arbeit, die zur Lückenfüllung oder bei einer Reparatur an diese Stelle angebracht worden sind. Denn dieselben spitzigen Zackenblättchen sind, abwechselnd mit breiten abschattierten Blättern, auch in die Flachknäufe der Giebelkämme eingeschmolzen, die ohne Zweifel für den Platz geschaffen wurden, den sie heute noch ausfüllen. Und ferner begrenzen das Innenfeld dieser Schmalseite zwei pilasterartige Streifen, in die ebenfalls eine Borte eingeschmolzen ist, abwechselnd in Weiß, Blau und Grün aus langen, dünnen Zackenblättern, welche von der Debruge-Tafel und dem Münchener Seraphim-Tragaltar in genau derselben Form bereits bekannt ist. Auch diese Pilasterstreifen können nur für diese Stelle angefertigt sein. Zwei weitere in diese Reihe gehörige Rechteckplatten sind am Albinus-Schrein zu sehen, wohin sie bei einer oberflächlichen Reparatur als Lückenbüßer versetzt wurden. Das Schmelzwerk der Schmalseite für den Titelheiligen, an der wahrscheinlich die Ausstattung des Maurinus-Sarkophags begonnen

hat, erbringt also wieder einen — vielleicht kaum noch notwendigen — Beweis dafür, daß der Schöpfer aller Denkmäler der älteren Gregorius-Tragaltargruppe identisch sein muß mit Fridericus, dem Meister der jüngeren Werke des malerischen Schmelzstils.

Wenn man sich den technischen Vorgang des Grubenschmelzes vergegenwärtigt, so erscheint eine so völlig freie malerische Behandlung, wie die Prophetentafeln in Deutz und in noch höherem Maße der Erzengel Michael und der Cherubim sie vorstellen, nahezu rätselhaft. Es ist bekannt, daß man mit einem einmaligen Eintragen der Glasflüsse die Gruben nicht bis zur Oberfläche des Metalles ausfüllen kann, weil die naß angeriebenen Glaspulver beim Schmelzen zusammensinken. Wie aber ist es denkbar, bei mehrmaliger Schmelzauffüllung und wiederholtem Brennen innerhalb einer Grube ohne trennende Stege das tadellose Nebeneinanderstehen und das feine Abstufen der Glasflüsse herauszubringen? Die Schmelzstücke Friedrichs bleiben an exaktem Farbenauftrag hinter der durch keinen Schmelzprozeß beengten Buchmalerei kaum zurück. Grade für den Erzengel Michael gibt es ein treffliches Vergleichsobjekt der Buchmalerei in einem aus St. Pantaleon stammenden Evangelien-Kodex im historischen Archiv der Stadt Köln, der vor der Mitte des 12. Jahrhunderts geschrieben ist. Die Handschrift enthält ein Bild des heiligen Pantaleon, das auf die Engelgestalten Friedrichs Einfluß geübt haben könnte, wie ja auch sein breites Rankenwerk in der Buchmalerei manche Analogien findet.

Dieselbe Sicherheit des Farbenauftrages und dieselbe Weichheit der Übergänge, die dem Buchmaler nicht schwer fällt, ist auch dem Schmelzwirker gelungen. Für den Künstler, der die schmalen weißen Lichter auf der Oberlippe und unter den Augen des Erzengels Michael, die glatt und rein abgesetzten weiß-blauen Faltenlagen der Gewandung aus dem Feuer gebracht hat, scheinen technische Beschränkungen, ein Zusammensinken und Verfließen der Glasflüsse während des Brandes kaum zu existieren. Solche Resultate, die ganze rein malerische Schmelzbehandlung ist nur möglich, wenn der Emailleur mit einmaligem Farbenauftrag ausgekommen ist. Und das ist in der Tat bei allen abschattierten Farbenzusammenstellungen Friedrichs der Fall, bei den Ornamenten und den Figuren. Er trug seine Glasflüsse, die die Zeichnung bilden sollten, nur einmal in die Gruben ein; wenn sie dann im Feuer niedergeschmolzen waren, so füllte er nicht wieder mit Farbenschmelzen auf, sondern er schmolz nun die noch vorhandene Vertiefung mit einem farblos durchsichtigen Glasfluß aus, mit einer Bleiglasur gewissermaßen, die noch den Vorzug hatte, eine spiegelnde Politur zu erleichtern. Daher der wasserhelle Politurglanz, der so viele kölnische Kupferschmelze, wenn sie gut erhalten sind, auszeichnet. Es ist mutatis mutandis ein ähnliches Hülfsmittel wie die durchsichtige Überglasur, deren sich die italienischen Majolikamaler der Renaissance und die Delfter Fayencebäcker zur Erzielung einer brillanten Oberfläche bedienten. Der durchsichtigen Schmelzdecke verdanken die darunterliegenden Farben in erster Linie die Weichheit der Übergänge.

Dieses Verfahren war damals sicherlich kein Geheimnis. Trotzdem haben die Schüler und Werkstattgenossen Friedrichs seine Virtuosität nicht erreicht; man kann am Albinus-Schrein und am Benignus-Sarkophag die Schmelzstücke eines Arbeiters sehen, der sich vergeblich bemüht hat, eine ähnliche weiche Abstufung der Schmelzfarben zustande zu bringen.

Zu den geschickteren Schülern ist derjenige zu rechnen, der die Schmelzstücke der Rückseite des Maurinus-Sarkophags, darunter die großen Tafeln mit dem Erzengel Gabriel und dem Seraphim, ausgeführt hat. Seine an sich achtungswerten Leistungen werden aber sehr gedrückt dadurch, daß sie als Gegenstücke an demselben Denkmal den Vergleich unmittelbar herausfordern. Bei den großen Engelplatten, als der schwierigsten Arbeit, springt natürlich der Unterschied am stärksten ins Auge: man braucht nur die dicken Köpfe, die klobigen Füße und Hände, die steifen Gewandfalten, die breiten Goldstege zu betrachten, um den weiten Abstand zu ermessen, der den Schüler vom Meister scheidet (vergl. die Tafeln 46 und 47 und die Farbentafeln XI und XII). Und dieselbe relative Unvollkommenheit wiederholt sich, wenn auch weniger auffällig, überall auf der Rückseite: bei den Ranken und Pilaster-Ornamenten, wie bei den Engeln der Bogenzwickel; alles ist derber, breiter, weniger edel (die Zwickelengel des Schülers sind auf Farbentafel IX wiedergegeben). Es scheint, daß dieser Schmelzwirker, dem wahrscheinlich auch eine Reihe alter Bogenzwickel mit Engeln an einem jetzt fast ganz

erneuerten Sarkophag in St. Ursula zuzuschreiben sind, schließlich den ungleichen Wettkampf aufgab. Auf dem rückseitigen Dach des Maurinus-Schreins ist nämlich nur die Umrahmung eines einzigen Vierpaßfeldes nach dem Muster der Schauseite mit abschattiertem Blattwerk verziert; alle weiteren Rahmen samt den Rundscheiben auf ihren Kreuzungen zeigen bereits geometrische Muster in gemischter, mit eingefügten Zellen arbeitender Technik. Es ist nicht mehr zu entscheiden, ob diese Teile (deren Gegensatz zu den älteren die Farbentafeln VI und VII veranschaulichen) von dem zweiten am Maurinus-Schrein arbeitenden Schmelzwirker herrühren, oder ob sie von einer dritten Hand einige Jahre später, um 1185 bis 1190 etwa, zugefügt worden sind.

Was die Datierung des Maurinus-Sarkophags betrifft, so würden die Verwandtschaft mit dem um 1160 schon vollendeten Heribert-Schrein und die Verzierung der einen Schmalseite im älteren Fridericusstil darauf hindeuten, daß der Entwurf und der Beginn der Arbeit noch ziemlich tief ins dritte Viertel des 12. Jahrhunderts zurückreichen. Aber der Hauptteil und der Abschluß der Arbeit muß jünger sein. Denn der Donator Herlivus ist als Prior dargestellt. Einer seiner Vorgänger in dieser Würde, Albertus, der Stifter des erwähnten Reliquienkreuzes, wird aber im Syllabus abbatum im Jahr 1176 zum letzten Mal erwähnt.[1]


Abb. 14. Evangelien-Einband im Kölner Kunstgewerbemuseum

Herlivus selbst ist als Zeuge in einer Urkunde des Jahres 1181 neben dem Prior Henricus genannt, war also damals noch nicht Prior. Leider ist über die Inhaber des Priorats in den folgenden Jahren aus den noch vorhandenen Quellen nichts mehr zu ermitteln; erst zum Jahr 1199 wird wiederum ein Prior Henricus aufgeführt. Herlivus hat die Würde wahrscheinlich nur sehr kurze Zeit bekleidet, denn im Memorien-Kalender findet sich der Name Herlivus nur mit dem Zusatz Sacerdos (zum 27. Mai). Die Bezeichnung des Schreines, die jedenfalls gleichzeitig ist mit der Vollendung der drei von Friedrich selbst bearbeiteten Schauseiten, ist demgemäß in die Jahre nach 1181 zu setzen. Es kann sich dabei nur um wenige, unmittelbar auf 1181 folgende Jahre handeln, denn die bald darauf in den Jahren 1183 und 1186 in Pantaleon ausgeführten Schreine der Heiligen Anno und Albinus zeigen bei aller Werkstattverwandtschaft mit dem Maurinus-Schrein doch einen fortgeschrittenen Typus und den Stil eines neuen leitenden Künstlers.

Von kleineren Werken des Fridericus ist noch der EINBAND eines Evangeliars im KUNSTGEWERBE-MUSEUM DER STADT KÖLN (Abbildung 14) zu erwähnen. Die in Silber hochgetriebene Mittelfigur des thronenden Heilands umrahmen in den Ecken neben der vierfach geschweiften Filigranaureole die Evangelisten-Symbole in Vergoldung auf blauem und grünem Schmelzgrund. Der Rand enthält sechs Schmelzstücke mit breitem, mehrfarbig abschattiertem Blattwerk und in den Ecken vier geflügelte Halbfiguren der Weltgegenden Oriens, Auster, Occidens und Aquilo. Wenn auch der Politurglanz und die Vergoldung hier durch häufige Berührung gelitten haben, so ist doch in der Zeichnung der Engelsköpfe die Hand Friedrichs leicht erkennbar. Auch die Datierung auf die Zeit des Maurinus-Schreines, um 1181, ist damit gegeben.

[1] Namen und Jahr hat der Verfasser des Syllabus der Zeugenreihe einer Urkunde entnommen; vergl. Hilliger a. a. O., S. 95.

Wenn auch die Tätigkeit Friedrichs zeitlich über den Maurinus-Sarkophag kaum mehr hinausreichte, so war sein Werk mit den bisher aufgezählten Denkmälern doch nicht vollständig beendet. Mit dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts tritt die Pantaleons-Werkstatt unter dem Abt Heinrich von Hoorn (1169 bis 1196) in die Periode des Großbetriebes, wo alle Kräfte sich vereinigen mußten, um die Menge der umfangreichen Aufgaben zu bewältigen. Standen doch damals gleichzeitig oder kurz hintereinander wenigstens fünf große Reliquienschreine, der Heiligen Anno und Albinus, Mauritius-Innocentius und Benignus und vor allem das Riesenwerk des Dreikönigenschreins für den Dom, in einer und derselben Werkstatt in Arbeit. Und das sind nur die Denkmäler, die in Köln und Siegburg sich erhalten haben, die Möglichkeit ist keineswegs ausgeschlossen, daß auch die ihres Schmelzbelags und ihrer sonstigen Dekoration heute beraubten Sarkophage des heiligen Kunibert vom Jahr 1168, von dessen Verzierung das Darmstädter Museum einige Reste bewahrt, der Heiligen Felix und Adauctus in der Apostelkirche und die zu einem neuen Schrein zusammengeschmolzenen Reliquiare von St. Ursula aus der Abtei von Pantaleon hervorgegangen waren. Jedenfalls stammen die emaillierten Pilaster im Berliner Kunstgewerbemuseum aus der Pantaleons-Werkstatt; die Zwickelstücke mit Engeln und Ranken daselbst gehörten zu einem der ehemaligen Schreine in St. Ursula.

Bei diesem Betrieb ist es nicht mehr möglich, mit der gleichen Bestimmtheit wie bei den vorher genannten Stücken die Hand des leitenden Künstlers nachzuweisen. Wir müssen uns mit der Feststellung begnügen, daß Friedrich als Mitarbeiter noch am Dreikönigenschrein tätig gewesen ist, dessen Beginn in die Jahre um 1180 fällt. Wann er dabei von jüngeren Kräften abgelöst worden ist, wird nicht vollkommen klar, zumal da bei den verschiedenen Reparaturen der Schreine viele Schmelzplatten versetzt und durcheinander gemengt worden sind. Es empfiehlt sich daher, die im Dreikönigenschrein gipfelnde Denkmälergruppe von den sicheren und unanfechtbaren Schöpfungen Friedrichs abzusondern.

D. DER MEISTER DES ANNO-SCHREINS UND DIE PANTALEONSWERKE AUS DEM ENDE DES 12. JAHRHUNDERTS

Der Umstand, daß in der Pfarrkirche eines so bescheidenen Ortes wie Siegburg — auf der rechten Rheinseite näher bei Bonn als bei Köln gelegen — sich bis zur Gegenwart ein Schatz von fünf großen Reliquien-Sarkophagen, darunter drei emaillierten, von zwei Tragaltären und vier weiteren schmelzverzierten Reliquiaren erhalten hat, ist naturgemäß der Anlaß gewesen, daß man die ehemalige Benediktiner-Abtei von Siegburg für das Heim einer fruchtbaren Goldschmiede-Werkstatt und einer „Emailfabrik“ erklärt hat.[1]) Zur Stütze dieser Vermutung wurde darauf hingewiesen, daß die vom Erzbischof Anno von Köln im Jahr 1066 begründete und begünstigte Abtei, die er auch zu seiner Grabkirche erwählte, zuerst von Mönchen aus dem kunsteifrigen Kloster St. Maximin in Trier und von Italienern aus Fructuaria besiedelt worden ist. Weiter wurde hervorgehoben, daß die mit Siegburg in einer Art Kartell stehende Abtei von Grandmont im Limousin bis zur Revolutionszeit ein Reliquiar besaß, bezeichnet: Reginaldus me fecit, auf welchem Figuren mit den Namen des Erzbischofs Philipp von Köln (1167 bis 1191) und des Abts Gerhard von Siegburg (in der französischen Form „Giraldus“) abgebildet waren mit der Beischrift: Hi duo viri dederunt has duas virgines. Das Reliquiar enthielt Reliquien der Heiligen Essentia und Albina, welche die beiden Prälaten im Jahr 1181 den Mönchen von Grandmont geschenkt hatten. Obwohl ausdrücklich überliefert ist, daß die reisenden Grandmonter Benediktiner, die nur einige Tage in Köln und Siegburg geweilt hatten, diese Reliquien nicht in einem Schrein, sondern in Flaschen oder Krügen nach ihrer Heimat brachten, hat man den Limousiner Emailleur Reginaldus zu einem Siegburger Künstler gestempelt.

Schon vor vierzig Jahren hat Verneilh[2]) darauf aufmerksam gemacht, daß die genannte Inschrift „Hi duo viri dederunt has duas virgines“ nach ihrem Wortlaut keine Bezeichnung sein kann, welche

[1] Ausm Weerth K.-D. III, S. 20; Neumann, Welfenschatz, und viele andere. Zuletzt Graeven, Jahrbuch der kgl. Kunstsammlungen, 1900, II.

[2] Quast et Verneilh, Les émaux d'Allemagne et les émaux Limousins. Extrait du Bulletin monum. 1860, S. 28.

die Donatoren selbst haben anbringen lassen, sondern daß sie nur denkbar ist auf einem in Limoges gefertigten Reliquiar als Erinnerung an die Schenker der Reliquien. Da Graeven trotzdem den alten Irrtum eines Siegburger Reginaldus-Schreins wieder aufgenommen und gläubige Nachfolger gefunden hat, so sei noch darauf hingewiesen, daß die alte Beschreibung des Reliquiars vom Jahr 1790 „une châsse en dos d'âne, couverte de lames de cuivre dorées et émaillées" nur auf die zahllosen Limousiner Kasten mit Satteldach, die ganz mit Schmelzplatten bedeckt sind, niemals aber auf einen rheinischen Schrein paßt, bei dem der plastische Schmuck der getriebenen Figuren und Reliefs die Wirkung ganz beherrscht. Emaillierte Stifterbildnisse wird man auf rheinischen Schreinen vergeblich suchen; gerade aus Grandmont aber hat sich das Beispiel einer historischen Figur in Grubenschmelz von einem Reliquiar herstammend erhalten.[1]) Auf Reginaldus also läßt sich eine Siegburger Werkstatt nicht aufbauen.[2])

Auch in der Existenz des reichen Schatzes in Siegburg und in der Abkunft der ersten Mönche aus St. Maximin steckt kein wirklicher Beweis. Von trierischer Tradition ist an keinem der Denkmäler,

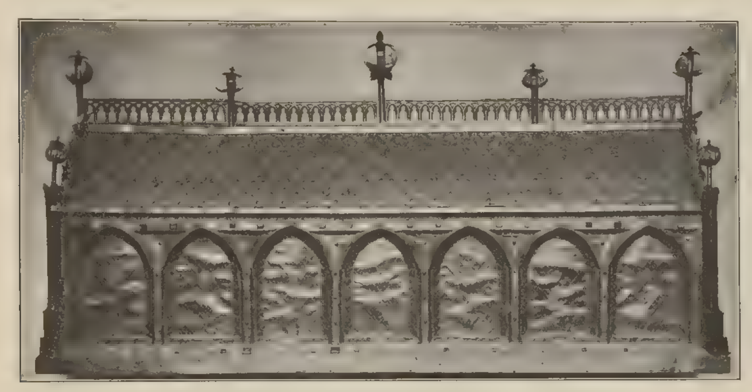


Abb. 15. Apollinaris-Schrein in Siegburg, 1446

die Siegburg bewahrt, irgend etwas zu verspüren. Und der für Siegburg so günstige Eindruck eines geschlossenen Reliquienschatzes schwächt sich erheblich ab, wenn man erwägt, daß der eine Tragaltar eine Arbeit des Eilbertus, der andere des Fridericus ist, daß zwei der kleineren Schmelzreliquiare Limousiner Stücke sind und daß auf einem dritten Kasten Limousiner und Kölner Schmelzplatten vereinigt sind. Es bleiben also die fünf großen Sarkophage übrig. Von diesen ist der Apollinaris-Schrein auf Bestellung des Abtes Wilhelm Spieß von Büllesheim im Jahr 1446 durch einen Meister Hermann von Aldendorp angefertigt worden (Abbildung 15), er scheidet also als spätgotisch hier ganz aus.

Von allen fünf Schreinen kann man mit voller Bestimmtheit sagen, daß sie für Siegburg geschaffen worden sind. Das geht ebenso aus ihrem Reliquieninhalt hervor, mit dem bereits Anno seine Abtei sehr reichlich versorgt hatte, wie aus den noch erhaltenen Namen der Siegburger Patrone, wie Anno, Mauritius, des Erzengels Michael, deren Bilder freilich auch hier samt allen Treibarbeiten in Silber

[1] Rupin, L'œuvre de Limoges, S. 133, Abb. 203.

[2] Ebensowenig auf den von Graeven im Berliner Jahrbuch 1900 für Siegburgisch erklärten Stücken. Denn die zwei dort abgebildeten Schmelzplatten aus dem Kestner-Museum in Hannover sind ohne weiteres als typische und landläufige Limousiner Emails zu erkennen. Der Stil der Figuren, die runden Goldscheiben im Grund, die Musterung der Säulen läßt über die Herkunft aus Limoges nicht die leichtesten Zweifel aufkommen. Über den Mauritius-Tragaltar Eilberts, den Graeven damit in Verbindung bringt, ist bereits berichtet; die Welandusgruppe schließlich werde ich im weiteren Verlauf als Hildesheimer Arbeiten nachweisen. Für Siegburg bleibt nicht ein Stück übrig.

verschwunden sind. Daß die Schreine aber in Siegburg gemacht wurden, dafür ist noch keine stichhaltige Beglaubigung beigebracht worden.

Zunächst ist von dem Hauptwerk der Gruppe, dem Anno-Schrein, die kölnische Herkunft leicht zu erweisen. Ein Zweifel daran ist eigentlich kaum möglich; denn er ist in seiner ganzen Anlage ein Bruder des drei Jahre jüngeren Albinus-Schreins, den die Pfarrkirche in der Schnurgasse aus St. Pantaleon selbst übernommen hat. Wäre der Anno-Schrein in Siegburg gemacht, so bliebe nur die Erklärung, daß die Benediktiner von Pantaleon, die damals bereits das monumentalste Werk der romanischen Goldschmiedekunst in Deutschland, den Dreikönigenschrein, in Angriff genommen hatten, den für ihre eigene Kirche bestimmten Sarkophag ihres Mitpatrons Albinus nach dem Siegburger Vorbild kopiert hätten. Die Unwahrscheinlichkeit liegt angesichts der durch eine so lange Reihe glanzvoller Denkmäler bezeugten Leistungsfähigkeit der Pantaleons-Werkstatt auf der Hand.

Beiden Schreinen gemeinsam ist die Wandgliederung durch emaillierte Doppelsäulen und flache Kleeblattbogen, in deren Zwickel halbkreisförmige Nischen eingeschoben sind. Die Dachflächen werden durch gradlinige Rahmen in vertiefte Rechteckfelder eingeteilt, die wie die Bogenstellungen figürliche Treibarbeiten aufnahmen. Ein weiteres Zeichen gemeinsamen Ursprungs ist die außerordentlich kunstvolle und plastische Behandlung der durchbrochenen Bronzekämme auf First und Giebeln und die entsprechende Durchbildung der Kapitäle über den Doppelsäulen. Das Grundmotiv bilden kraftvoll geschwungene und scharf ciselierte Ranken mit traubenartigen Früchten, darin eingeordnet Affen, Drachen und auf einer Giebelseite des Anno-Schreins (der andere Giebelkamm ist moderner Nachguß) nackte Gestalten, deren eine durch den Flügelhut als Merkur charakterisiert ist. Der ungewöhnliche Reichtum der Erfindung und die Schönheit der Ausführung bringen diese plastischen Kämme in die erste Reihe der Denkmäler romanischer Kleinkunst (Tafel 51). Die Formen der Kämme sind zwar auf den beiden Schreinen verschieden, wie überhaupt Pantaleon fast nie denselben Kamm für zwei Schreine benützte, sondern eher auf einem Werk für First und Giebel verschiedene Formen wählte; aber die sehr charakteristischen Drachen aus dem Stirngiebelkamm des Albinus-Sarkophags kehren in anderer Anordnung in einigen Kapitälen des Anno-Schreins wieder. Wichtig ist auch, daß die Sockel beider Schreine mit Stanzblechen aus derselben Form beschlagen sind.

Die Verwandtschaft ist derart, daß man vielleicht nicht entschieden von demselben Künstler sprechen kann, daß aber die gemeinsame Werkstatt evident ist.

Der ANNO-SCHREIN (lang 157 cm, hoch 78 cm, breit 46 cm, Tafeln 49 und 50) muß, als er noch seines Figurenschmucks nicht entbehrte, eins der vollendetsten Meisterwerke der Goldschmiedekunst gewesen sein. Noch heute verrät das erhaltene Gerüst seiner Ausstattung die liebevollste Sorgfalt der Durchführung bis in alle Einzelheiten. Schon die Auswahl der Edelsteine läßt auf die Höhe der Mittel schließen, welche die Siegburger Abtei für die Reliquien ihres Stifters aufgewandt hat. Es ist bezeichnend für den Reichtum, daß selbst in alle die kleinen und tiefliegenden Eckchen, die zwischen den Kleeblattbogen und Zwickelnischen sich ergeben, Filigranplättchen mit Edelsteinen eingesetzt sind.

Über die verlorenen Figuren berichtet Gelenius, dessen Angaben die Inschriften auf den Bogen bestätigen: An einer Langseite saßen die Kölner Erzbischöfe Maternus, Severinus, Evergislus, Kunibert, Agilolf, Heribert, an der anderen sechs Märtyrer, Demetrios, Vitalis, Viktor, Benignus, Innocentius, Mauritius.[1]) An der Stirnseite stand Erzbischof Anno selbst zwischen Engeln, darüber in der Nische die Halbfigur Gottes, an der entgegengesetzten Schmalseite als Patron der Abtei der Erzengel Michael unter der Muttergottes, neben ihm knieend ein Kleriker mit der Bezeichnung Henricus Custos. Es ist zu beachten, daß das Spruchband über dieser Gruppe mit dem Text:

Signifer aethereis Michahel prelate choreis
Exime nos morti, transfer ad alta poli

nicht wie sonst immer in dieser Zeit mit Goldbuchstaben auf blauem Grund, sondern in sorgfältig gearbeitetem Zellenschmelz weiß auf blau ausgeführt ist, das erste Beispiel der mit dem Auftreten des

[1] Die zugehörigen Sprüche gibt Ausm Weerth K. D. III, S. 18.

Annomeisters mehr und mehr im Pantaleonsbetrieb durchdringenden gemischten Technik. Weitere Beispiele finden sich noch in den geometrischen Mustern einiger Säulen.

Die zehn Dachfelder enthielten Reliefbilder aus dem Leben Annos, darunter die Gründung der Abtei Siegburg und seine Beisetzung in dem Schrein. Auf einer Tafel erschienen neben Anno und zahlreichen Klosterbrüdern der Abt Gerhard, in dessen Amtsführung die Anschaffung des Schreins fiel, und wiederum der Custos Henricus, dazu die Inschrift „Memor esto congregationis tue".

Erhalten sind von der ganzen Plastik nur noch die Evangelisten-Symbole und die Halbfiguren der Apostel (Tafel 52) in den mit vergoldeten Ranken auf blauem Schmelzgrund verzierten Zwickelnischen, weil sie nicht aus Silber getrieben, sondern aus Bronze gegossen und ciseliert sind. Sie sind ersichtlich von zwei verschiedenen Künstlern modelliert: die Figuren der einen Seite haben noch den vorhängenden Kopf und den etwas stieren Blick der älteren Überlieferung, während die der anderen Seite durch edle Haltung und lebendigen Ausdruck sich auszeichnen. Die Sorgfalt der Ciselierung ist aber bei beiden Reihen die gleiche. In der Herstellung durch Bronzeguß liegt die Ursache ihrer anscheinend der Zeit voraufeilenden Reife; denn die gleichzeitige Treibtechnik würde, auch wenn sie nach denselben Modellen gearbeitet hätte, nicht entfernt diese Schärfe und Lebendigkeit der Durchbildung erreicht haben, die dem Wachsbossierer gelungen ist. Mit der wunderbaren Höhe des Bronzegusses aber, welche der Giebelkamm des Anno-Schreins vorführt, stehen die Apostelfiguren technisch und stilistisch durchaus in Einklang. Jedenfalls wäre es verfehlt, aus diesen gegossenen Halbfiguren oder von den nackten Gestalten des Kammes einen Rückschluß auf die künstlerische Beschaffenheit des verlorenen Figurenschmuckes in getriebener Arbeit zu ziehen. Erst ein volles Menschenalter später war in der Treibtechnik das Können dem Wollen so nahe gekommen, daß eine ähnliche künstlerische Freiheit in den Figuren des Dreikönigenschreins errungen wurde.

Ein sehr lehrreiches Beispiel für den bedeutenden Abstand zwischen Guß und Treibarbeit, gleichzeitig und in einer und derselben Werkstatt ausgeführt, geben die Reliquiare der Heiligen Valentin und Monulphus aus Maastricht im Brüsseler Museum: jedes enthält die gegossene und ciselierte Halbfigur des Titelheiligen (eng verwandt übrigens den Gußstücken am Kreuzfuß von St. Omer), die durch ihre Lebendigkeit und ihren Ausdruck scharf absticht von den getriebenen Engeln, die auf denselben Reliquiaren darüber angebracht sind (vergl. Tafel 81).

Der Schmuck der Gesimse mit alternierenden Schmelz- und filigranierten Edelsteintäfelchen folgt dem gewohnten Brauche. Die achtunddreißig rechteckigen Schmelzplatten geben trotz einiger durch die moderne Ergänzung entstandenen Wiederholungen noch zweiunddreißig verschiedene Muster (Farbentafeln XIV und XV). Die Ornamentik steht noch unter dem Einfluß der jüngeren Fridericus-Arbeiten, ohne aber deren charakteristische Linienführung der Ranken nachzuahmen. Es sind breite romanische Blätter, vielfach mit rundlich gezahntem Rand, die hier fast ausnahmslos auf Goldgrund, zu palmettenartigen Bildungen und Sternen zusammengestellt sind. Die Schmelzbehandlung ist noch malerisch, das heißt, sie arbeitet in reiner Grubentechnik mit den weichen Abstufungen der Farben von Blau zu Weiß und von Grün zu Gelb. Die Farbenwirkung ist aber viel lebhafter und heller als bei den nächst voraufgehenden Schreinen Friedrichs; sie verdankt diesen Vorzug wesentlich der sehr reichlichen Anwendung eines hier zuerst auftretenden rötlich-violetten Glasflusses, der in Weiß übergeführt wird. Das ausgesprochene Rot ist daneben nur sparsam zugesetzt.

Von den achtundzwanzig Säulen des Schreins haben immer zwei dasselbe Muster; bei der Zusammenstellung zu Doppelsäulen ist darauf Rücksicht genommen, daß nicht zwei gleichartige ein gekuppeltes Paar bilden. Das Ornament ist dem Zweck entsprechend in Streifen, Rauten, Kreis- und Schuppenfelder als fortlaufendes Flächenmuster angeordnet und dadurch dem geometrischen Formenschatz angenähert, obwohl als Füllungen der kleinen Felder neben Blättern und Rosetten auch Tiere vorkommen. Wahre Meisterwerke der Schmelzkunst sind die Äpfel, welche ihre Bestimmung als Bekrönungsknäufe des Firstkammes würdig erfüllen (Farbentafel XVI). Zwei sind in Filigran, drei in Email ausgeführt; der mittlere [1]) mit Tieren und Früchten, in deren marmorierter und schattierter Färbung die mehrfarbige Schmelzarbeit zur Virtuosität gesteigert ist.

1 Farbig abgebildet bei Ausm Weerth K. D., T. 44.

Ein ganz neues Motiv zeigt sich in der Umrahmung der zehn rechteckigen Dachfelder: über die gravierten und gepunzten Rahmenbänder sind an den Ecken und in der Mitte quadratische Schmelzstücke aufgelegt, deren jedes einen abwechselnd bärtigen und bartlosen Kopf in Vergoldung auf blauem Grund enthält.

Diese nur durch den Gegensatz von Gold und Dunkelblau wirkende Schmelzart, die von den figürlichen Teilen der älteren Tragaltäre und von den Schriftstreifen bekannt ist, wird hier zuerst in größerem Maße zu ornamentalen Zwecken ausgenützt, während der malerische Schmelzstil Friedrichs sie an allen Schreinen — abgesehen von den Inschriften — vermieden hatte. Vom Anno-Schrein angefangen, steigt ihre Beliebtheit mehr und mehr, bis sie am Dreikönigenschrein die schönsten und reifsten Früchte zeitigt. Der Meister des Anno-Schreins hat sie in den Zwickelnischen hinter den Apostelfiguren und mehrfach in den Säulen verwendet, in einer der letzteren auch das Motiv der Köpfchen in kleinem Maßstab wiederholt (Farbentafel XIV). Letzteres beweist, daß die gold-blauen Platten des Daches ursprünglich sein müssen, denn bei den Säulen ist eine spätere Zutat ausgeschlossen, abgesehen von den Ergänzungen des Jahres 1901.

Mit Bestimmtheit kann man feststellen, daß die ganze Schmelzausstattung des Anno-Schreins nach Zeit und Stil durchaus einheitlich ausgeführt ist. Mit geringfügigen Ausnahmen wohl auch von einem und demselben Künstler. Ebenso sicher ist, daß dies nicht mehr Fridericus war, sondern eine jüngere Kraft, die — unter seinem Einfluß ausgebildet an der bisherigen Technik vorerst im allgemeinen festhält, stilistisch aber neue Bahnen einschlägt. Am Anno-Schrein kommt dieser Künstler, der dritte Leiter des Pantaleonsbetriebes, zum ersten Mal selbständig zum Wort. Weiterhin geben der Albinus-Schrein, der Siegburger Sarkophag der Heiligen Mauritius und Innocentius und schließlich der Dreikönigenschrein Kunde von seiner Tätigkeit.

Ausm Weerth[1]) glaubte den Meister des Anno-Schreins in jenem Henricus Custos erkennen zu dürfen, der zweimal darauf abgebildet war. Das ist nicht annehmbar. Denn gerade die Art der Anbringung des Bildnisses in großem Maßstab, einmal knieend neben dem heiligen Anno an der bevorzugten Stirnseite des Sarkophags, das zweite Mal in der Mitte der Dachreliefs, neben Anno und dem Abt Gerhard, läßt nach zahlreichen Analogien nur die Deutung auf den Donator des Werkes zu. Dem Künstler hätte die Anschauung seiner Zeit nur eine viel bescheidenere Art der Bezeichnung zugebilligt.

Da der Anno-Schrein die neue Stilperiode in der Kölner Schmelzkunst einleitet, ist es besonders erfreulich, daß wir über seine Entstehungszeit durch eine gleichzeitige Urkunde gut unterrichtet sind. Der Translationsbericht besagt, daß die Gebeine des Erzbischofs am 29. April 1183, dem Tage seiner Heiligsprechung — zwei päpstliche Legaten hatten die Nachricht überbracht — gehoben et in brevi intra locellum auro et gemmis fulgentem beigesetzt worden sind. Der Zusatz „in brevi“ kann in der Tat nur eine kurze Spanne Zeit bedeuten, da der Bericht noch vom Jahr 1183 datiert ist. Und da der Schrein nicht an Ort und Stelle, sondern in St. Pantaleon gearbeitet wurde, so ist anzunehmen, daß er in fertigem Zustand zur Ablieferung kam. Eine Bestätigung der Datierung ist schließlich dadurch gegeben, daß sein Gegenstück, der stilistisch etwas fortgeschrittenere Albinus-Schrein, den der Abt von St. Pantaleon Heinrich von Hürne oder von Hoorn ex oblationibus fidelium hatte machen lassen, im Jahr 1186 fertig geworden ist. Man ist heute geneigt, die Arbeitsdauer der rheinischen Schreine durchgängig sehr hoch — auf mehrere Jahrzehnte — zu schätzen. In einigen Fällen, wo die Mittel während der Arbeit versiegten, trifft das auch wirklich zu, so beim Dreikönigenschrein und beim Aachener Marien-Schrein. Es liegt aber durchaus kein Grund vor, eine sich über Jahrzehnte erstreckende Arbeitsdauer als allgemeine Regel hinzustellen, am wenigsten dort, wo es sich um auswärtige Aufträge handelt, wie beim Deutzer und den Siegburger Schreinen. Die Arbeitsleistung eines normalen Schreines war, namentlich von den durch Fabrikation von Handelsware nicht gebundenen Klosterwerkstätten, in wenigen Jahren zu erledigen möglich. Es gibt dafür ein Zeugnis aus einem weltlichen Betrieb: der ehemalige Geneviève-Schrein in Paris ist von dem dortigen Maître Bonnard im Zeitraum von achtzehn Monaten,

[1] K. D., S. 21. — Neuerdings haben Graeven, Jahrbuch der kgl. Museen a. a. O., und Clemen, Zeitschrift für bildende Kunst, 1903, diese Ansicht wieder aufgenommen.

um 1240 bis 1242, ausgeführt worden. Er existiert zwar nicht mehr; aber aus einer alten Pariser Prozessions-Darstellung[1]) kann man ersehen, daß es ein reichlich ausgewachsenes Exemplar — über mannslang — war, mit den getriebenen Apostelfiguren unter Rundbogen an den Langseiten, also im wesentlichen den kölnischen und Aachener Schreinen durchaus ebenbürtig.

Der ALBINUS-SCHREIN IN DER SCHNURGASSE (lang 153 cm, hoch 72 cm, breit 51 cm, Tafeln 53 und 54) weicht nicht sehr wesentlich vom architektonischen System seines Siegburger Vorläufers ab. Das Satteldach enthält jederseits nur vier Rechteckfelder, deren getriebene Fülltafeln aus vergoldetem Kupfer hier wohl erhalten sind. Variiert sind die Schmalseiten: auf der Front ist der Kleeblattbogen von zwei langen und zwei kürzeren, mit Eckpfeilern gekuppelten Säulen getragen; die Rückseite füllt nach dem Muster des Ursula-Schreins eine im Vierpaß geschweifte Aureole aus acht Schmelzplatten und acht filigranierten Zwischenstücken mit Steinen, die ursprünglich wohl eine Majestas domini umschloß. Ferner sind hier an Stelle der steinbesetzten Pfeiler, die der Anno-Schrein auf allen vier Ecken hat, hohe Säulen als Träger des Dachgiebels getreten. Die Vierpaß-Aureole hat von dieser Seite auch die Zwickelnischen verdrängt.

Der gestanzte Blechbelag auf dem Sockel und unter dem Dach ist zumeist derselbe wie am Anno-Schrein; zum Teil aber (hintere Schmalseite) sind wieder die Stanzformen vom Ursula- und Maurinus-Schrein verwendet, ein Zeugnis mehr für den Werkstattzusammenhang der Siegburger Schreine mit der Friedrichsgruppe.

Die Figuren der Bogennischen sind gewohntermaßen in Zeiten der Bedrängnis eingeschmolzen worden; ihre Stelle nehmen heute gutgemeinte Malereien des 19. Jahrhunderts ein. Die Gebeine des englischen Märtyrers Albanus waren durch St. Germain, Bischof von Auxerre, nach Italien gebracht worden. In Rom erhielt sie die Kaiserin Theophanu und stiftete sie, nachdem der Erzbischof von Mainz den Namen zur Unterscheidung von Mainzer Reliquien in Albinus umgewandelt hatte, ins Kloster St. Pantaleon. Demgemäß stand an der Stirnseite der heilige Albinus zwischen der Kaiserin Theophanu und dem heiligen Germanus, die Inschrift zu ihren Füßen deutete die Wanderungen der Reliquien an:

Iste decens loculus claudit venerabile corpus
Anglia quod Rome, quod Roma remisit Agrippe.[2])

Die Figuren der Langseiten waren speziell dem Kreis der Kölner Kirchenpatrone entnommen: Martinus, Kunibert, Severin, Maria, Ursula, Caecilia einerseits, Petrus, Andreas, Gereon, Mauritius, Pantaleon und Georgius andrerseits. Die Dachreliefs stellen in einer Reihe die Taufe und den Unterricht des Albinus, sein Verhör vor dem Richter, seine Geißelung und Enthauptung dar, in der anderen Reihe Geburt, Kreuzigung, Auferstehung Christi und die Majestas. Nur die bevorzugte Stirnseite hat einen Kamm von ähnlich plastischer und kunstvoller Bildung wie der Anno-Schrein erhalten (Farbentafel XIX); die Firstbekrönung ist zwar reich im Entwurf, Ranken mit Greifen, Vögeln, Löwen, Hirschen durchzogen, aber flach in der Ausführung. Der rückwärtige Giebelkamm ist eine Variante desjenigen vom First des Ursula-Schreins.

Die Filigran- und Schmelzplatten sind im Lauf der Zeiten sehr in Unordnung geraten und zum Teil verschnitten worden. Es war manches vom Belag der Schauseiten in Verlust geraten, und da der Schrein gegenwärtig so aufgestellt ist, daß eine Langseite unsichtbar bleibt, hat man diese zu Gunsten der vorderen geplündert, so daß sie nun aller Säulen entbehrt. Aber mit Ausnahme einiger Plättchen vom Maurinus-Schrein scheinen keine fremden Bestandteile zugefügt worden zu sein.

Die Engelfigur in der hinteren Giebelspitze und die schönen Rankenfelder über dem Kleeblattbogen der Stirnseite verraten noch den Einfluß des Fridericus (Farbentafel XIX). Die weit überwiegende Mehrzahl aller Schmelzstücke, die Säulen sowohl wie die rechteckigen Belagplatten am Sockel, Gesims und Dachrahmen, darf man mit Sicherheit dem M e i s t e r d e s A n n o - S c h r e i n s zuschreiben (Farbentafel

[1] Der Stich ist abgebildet bei Havard, Histoire de l'orfèvrerie française I, S. 126. — An dem kolossalen Kreuzfuß für Suger von S. Denis ist zwei Jahre gearbeitet worden.

[2] Die weiteren Sprüche sind abgedruckt bei Bock, Das heilige Köln.

XVII und XVIII). Auch hier bewährt sich vollauf seine reiche Erfindung, die aus dem einen Motiv des romanischen, vielfarbig abgetönten Blattwerks durch symmetrische Zusammenstellung zu palmettenartigen Blattbündeln und Rosetten immer neue Ornamente hervorbringt, ohne sich zu erschöpfen oder zu wiederholen. Der violette Glasfluß, der die Farbenstimmung am Anno-Schrein beherrschte, ist hier durch Rot ersetzt.

Viel breiteren Raum als auf seinem ersten Werk hat der Annomeister hier dem einfarbig blauen Schmelz mit vergoldeter Zeichnung angewiesen. Schmale Bänder mit Goldranken auf Blaugrund umziehen die Reliefbilder der vorderen Dachseite; am Sockel haben ursprünglich, soweit der heutige Bestand das erkennen läßt, blaugoldene Platten in regelmäßiger Folge mit polychromen Schmelzen abgewechselt. Auch die Halbkreisnischen in den Bogenzwickeln der vorderen Langseite sind dieser Gattung zuzurechnen: jede enthält auf blauem Grund eine Taube mit Nimbus, die nach den Beischriften auf dem Rand die Gaben des heiligen Geistes (spiritus sapientie, spiritus consilii, spiritus intellectus, pietatis, scientie, fortitudinis, timoris domini) symbolisieren. Die meisten Rechteckplatten haben dünne Goldranken mit kurzen Endblättchen, andere Vögel und Drachen, ein besonders schön gezeichnetes Stück zeigt zwei gegeneinander ansprengende Ritter (Farbentafel XX). Daß alle diese blaugoldenen Schmelzstücke ursprünglich sind, ist zweifellos, denn verschiedene ihrer Ornamente kehren in gleicher Technik an einigen Säulen wieder.

Ein anderer Schmelzwirker begegnet uns in den Zwickelnischen der jetzt unvollständigen Langseite. Jede dieser sieben konkaven Platten enthält auf wechselnd einfarbig blauem und grellrotem Grund eine weibliche Halbfigur mit Kopftuch und Nimbus, ohne weitere Abzeichen. Die Inschriften erklären ihre Bedeutung als Humilitas, Continentia, Largitas, Castitas, Patientia, Pax und Bonitas. Mit Ausnahme der in Vergoldung ausgesparten Hände und Gesichter sind sie in Grubentechnik emailliert. Ihr Verfertiger hatte dabei ersichtlich sich als Ziel gesetzt, die Schmelzmalerei zu erreichen, wie er sie an den Engeln des Maurinus-Schreins von der Hand Friedrichs gesehen hatte. Er ist dabei aber vollständig gescheitert. Die Glasflüsse sind zwar in der üblichen Reihe von Blau und Weiß, Grün, Weiß und Gelb, Blau und Grau eingetragen, aber sie haben die ihnen zugewiesenen Grenzen im Brande nicht eingehalten, so daß an Stelle einer deutlichen Zeichnung von Faltenwurf und Modellierung nur die fleckige Wirkung einer mißglückten Marmorierung herausgekommen ist (Farbentafel XIX). Auch an Plättchen mit abschattiertem Blattwerk hat sich dieser Schmelzwirker mit ähnlichem Mißerfolg versucht. Wahrscheinlich sind ihm noch einige längliche Schmelzstreifen auf dem Dachrahmen zuzuschreiben, die vorwiegend in gemischtem Verfahren mit eingelegten Zellen und sehr reichlicher Verwendung grellroten Glasflusses hergestellt sind. Auch in dieser Gruppe sind fein gearbeitete Stücke von mindergelungenen Nachahmungen zu unterscheiden (vergl. speziell zwei Streifen mit Enten in Zellentechnik auf Farbentafel XXI).

Jedenfalls ist beachtenswert, daß hier um 1186 die ZELLENTECHNIK nicht nur als untergeordnetes Hülfsmittel für die geometrischen Muster der Säulen, sondern in einer für die Farbenwirkung und den Stil des Kupferschmelzes maßgebenden Form auftritt. Diese Richtung, die hier sich deutlich ankündigt, kommt wenige Jahre später im kölnischen Betrieb vollständig zur Herrschaft.

Die beiden emaillierten Schreine, die Siegburg außer dem des heiligen Anno noch bewahrt, sind wohl etwas jünger, gehören aber doch noch dem Ende des 12. Jahrhunderts an. Ihre Zugehörigkeit zur Pantaleonsgruppe wird einerseits durch die Art der Schmelzausstattung, andrerseits durch die Bronzekämme hinreichend beglaubigt. Sie sind mit einiger Vorsicht zu betrachten, da die von dem Goldschmied P. Beumers in Düsseldorf in den Jahren 1900 bis 1902 ausgeführten Ergänzungen und Erneuerungen hier wie am Anno-Schrein an täuschend getreuer Wiedergabe der alten Teile nichts zu wünschen übrig lassen. Der Eindruck der Nüchternheit, den diese ihres plastischen Schmuckes ganz beraubten Schreine durch die Einfachheit ihrer Gliederung hervorrufen, ist durch die Verschalung der Leerflächen mit glatten Kupfertafeln noch erheblich verstärkt.

Der SARKOPHAG DER HEILIGEN INNOCENTIUS UND MAURITIUS (lang 148 cm, hoch 74 cm, breit 51 cm, Tafeln 55 und 56) erinnert im Aufbau an den alten einfachen Typus des Xantener Viktor-Schreines, während das Schmelzwerk ihn an den Albinus-Sarkophag heranrückt. Daß er nach 1183

entstanden ist, erweist die Inschrift einer Schmalseite, die den im Jahr 1183 kanonisierten Anno als Sanctus aufführt. Die Langseiten zerlegen emaillierte Säulen in je sechs Rechtecke, die oben und unten gerade Schriftbänder einfassen. Die Neigung zu einer einfacheren und billigeren Ausstattung äußert sich hier deutlich darin, daß die Schrift in braunem Ölfirnis ausgeführt ist; nur an der Schmalseite, die früher die Muttergottes zwischen Anno und Michael beherbergte, sieht man die üblichen Goldbuchstaben auf Blauschmelz. Der ganze Sockelbelag ist gestanzt, die Einfassung der vierzehn Dachfelder graviert und durch Buckelung belebt. Für den Schmelzwirker blieb außer den Säulen nur das Gesims samt den Giebelkanten übrig. Die auf allen Seiten gleichen, flach aber gut gearbeiteten Kämme mit eingeschobenen Bergkristalllinsen kommen in der Zeichnung aus Blattpalmetten denjenigen des Ursula-Schreins und des hinteren Giebels vom Albinus-Sarkophag am nächsten.

Vom Schmelzwerk schließen sich die Säulen teils mit bunt abschattiertem Blattwerk, teils mit Vögeln in Gold auf Blau ornamentiert, ganz eng an den Anno- und Albinus-Schrein. Die rechteckigen Belagplatten aber zeigen, obwohl sie derselben Richtung angehören, doch einen etwas abweichenden Charakter, so daß man wohl die Zeit und die Schule, nicht aber die Hand des Annomeisters darin erkennen kann. Der Schmelzwirker hat eine Vorliebe für allerlei Tiergestalten in Vergoldung auf blauem Grund, die er in kleine, grün-weiß umrahmte Felder einkomponiert, oft mit farbig abschattierten Rosetten auf einer Platte vereinigt. Die Tiere, auf einer Tafel sind es Kraniche im Kampf mit einem Pygmäen, haben eine außerordentlich fein gravierte, schwarz ausgeschmolzene Innenzeichnung. Die Schmelzstücke der Giebel gehören alle zu dieser Gattung, die auf einen geschickten Meister schließen läßt. Die buntfarbigen Schmelzplättchen des Gesimses, mit Blattrosetten in Rauten und Kreisen, stehen auf derselben Höhe; namentlich sind die abgestuften Farbenübergänge tadellos durchgeführt.

Der BENIGNUS-SCHREIN (lang 102 cm, hoch 61 cm, breit 40 cm, Tafeln 57 und 58), etwas wirkungsvoller gestaltet durch die Rundbogenstellung an den Wänden, ist als Schmelzarbeit entschieden minderwertiger. Zur Füllung der Bogenzwickel, auch über den Kleeblattbogen der Schmalseiten ist Filigran mit Steinen gewählt, und das Gesims, das sonst immer dem Schmelzwirker zur Entfaltung seiner Kunst überlassen wird, ist wie der Sockel mit Stanzblech überzogen, dessen Ornament nach älteren Maastrichter Werken kopiert ist. Dafür umziehen die vier Bildfelder jeder Dachseite lange Schmelzstreifen, aber sie sind ebenso einförmig und dürftig in der Ornamentik wie unvollkommen in der Ausführung. Die Farbenübergänge innerhalb der Gruben sind nicht gelungen. In den besseren Schmelztafeln, die den Giebel der einst durch die Gestalt des Benignus ausgezeichneten Stirnseite schmücken, ist die Zellentechnik bereits ausgiebig zu Hülfe genommen.

Wie das Stanzblech, so zeigen auch die Emails des Benignus-Schreins Einwirkungen der Maastrichter Denkmäler, und zwar des Servatius-Schreins und des Candidus-Reliquiars in Brüssel. Da wir diesen Meister, der noch am Dreikönigenschrein mitgearbeitet hat, im Anfang des 13. Jahrhunderts in Aachen wiederfinden, so möchte ich die Vermutung aussprechen, daß er — vielleicht ein Laie — aus Aachen gekommen und zu weiterer Ausbildung im Pantaleonsbetrieb beschäftigt war, bis er die Ausführung des Karl-Schreins in Aachen übernahm. Mehr wie eine Vermutung ist das nicht; sie würde aber zwanglos seine Anlehnungen an die etwa zwanzig bis dreißig Jahre älteren Maastrichter Werke, die einem Aachener Goldschmied bekannt sein mußten, ebenso wie die vielen kölnischen Elemente am Karl-Schrein erklären.

Eine Entschädigung für den geringen Reiz des Schmelzwerks bieten die Bronzekämme des Benignus-Schreins, in welchen die hohe Kunstfertigkeit der Pantaleons-Werkstatt und die Oberleitung des Annomeisters noch zum Ausdruck kommen. Die enge Verwandtschaft mit den prachtvollen Kämmen des Anno-Schreins ist unverkennbar; nicht nur bei dem plastischen Giebelzierrat der Benignusseite, aus Halbfiguren komponiert, deren Rankenendigungen Kristallkugeln einschließen, sondern auch bei der Wellenranke des rückwärtigen Giebels und der Palmettenreihe des Firstes. Die nackten Halbfiguren sind weniger lebendig modelliert, die Firstpalmetten sind flacher gehalten, aber die Blattbildung und andere Einzelheiten sind gleicher Abstammung. Es ist nicht die Hand, wohl aber der Stil und der Geist des Annomeisters, der aus ihnen spricht.

Das letzte größere Reliquiar romanischen Stils in Siegburg, der HONORATUS-SCHREIN (lang 61 cm, hoch 53 cm, breit 31 cm, Tafeln 59 und 60), fällt ganz aus der Gruppe der Pantaleons-Arbeiten heraus. Die Rückständigkeit des Stils, sowohl in den Bauformen wie in den an einer Seite noch erhaltenen getriebenen Silberfiguren der Apostel, die Roheit der Arbeit und das gänzliche Fehlen des Emailschmuckes weisen auf einen vom Mittelpunkt des rheinischen Kunstlebens abgelegenen und primitiven Betrieb hin. Schon die dürftige Zeichnung und die Unvollkommenheit von Guß und Ciselierung des romanischen Kammes (der nur zum geringen Teil noch alt ist) schließen jeden Gedanken an eine Herkunft aus der Pantaleons-Werkstatt aus. Ob das Siegburger Kloster selbst dieses Werk hervorgebracht hat, ist nicht festzustellen. Daß stellenweise Stanzblech mit dem Maastrichter Muster verwendet ist, genügt nicht, um das Stück der Maastrichter Schule zuzuschreiben, von der so minderwertige Arbeiten sonst nicht bekannt sind; namentlich deshalb nicht, weil der Verfertiger dieses Stanzblech in Siegburg selbst am Benignus-Schrein kennen lernen konnte. Die Beschreibung von Ausm Weerth und der Ausstellungs-Katalog erwähnen noch Schmelzbelag am Honoratus-Schrein. In der Tat waren an der Stirnseite einige Platten angebracht, wie die vor der Ergänzung gemachte Abbildung 16 zeigt. Sie sind aber augenscheinlich nicht zugehörig und daher bei der Wiederherstellung 1901 auf die Stirnseite des Benignus-Schreins verpflanzt worden, wo sie auch hingehörten.



Abb. 16. Honoratus-Schrein in Siegburg, um 1200. Vor der Ergänzung

Den Abschluß dieser Gruppe und zugleich den Übergang ins 13. Jahrhundert bildet das monumentale Hauptwerk von St. Pantaleon, der SCHREIN DER HEILIGEN DREI KÖNIGE IM DOMSCHATZ ZU KÖLN (Tafeln 61, 62, 63). Es ist nicht meine Absicht, dieses großartigste Prunkstück der kirchlichen Goldschmiedekunst des Mittelalters mit seinem schier unübersehbaren Reichtum an Edelsteinen und Schmelzwerk, an Filigran und herrlicher Treibarbeit in Gold und Silber an dieser Stelle eingehend zu beschreiben;[1]) es handelt sich nur darum, ihm seinen Platz in der Entwicklungsgeschichte der kölnischen Schmelzkunst anzuweisen und dadurch die engere Herkunft und Entstehungszeit aufzuklären. Die mächtigen Dimensionen (die Länge beträgt heute, nachdem die Wiederherstellung zu Anfang des

[1] Vergl. Bock, Das heilige Köln.

19. Jahrhunderts eine ganze Bogenstellung sehr zum Schaden der Verhältnisse entfernt hat, noch 180 cm bei 170 cm Höhe) und die ungewöhnliche Form einer dreischiffigen Basilika mit hoch emporstrebendem Mittelschiff lassen anscheinend den Schrein aus der Entwicklungsreihe der Kölner Heiligen-Sarkophage heraustreten. Aber sie sind durch innere Gründe wohl motiviert. Denn es ist ein Doppelreliquiar, dessen breiter Unterbau die Gebeine der heiligen drei Könige aufzunehmen hatte, während der Oberbau für die Reliquien der Heiligen Felix und Nabor bestimmt war, die der Erzbischof Rainald von Dassel gleichzeitig mit den ersteren bei der Eroberung von Mailand durch Kaiser Friedrich I. erhalten hatte. Die äußere Gestalt ist also durch den Inhalt bedingt. Sieht man davon ab, so ergibt sich im wesentlichen dasselbe Dekorationsprinzip, das die Werkstatt von St. Pantaleon seit 1180 im Anno- und Albinus-Schrein ausgebildet hatte und an dem sie bis über die Mitte des 13. Jahrhunderts hinaus festhielt.

Die hauptsächlichen Merkmale dieses Typus sind: die umlaufende Wandgliederung durch emaillierte Kleeblattbogen auf ebensolchen gekuppelten Säulchen, oder durch Rundbogen wie am Obergeschoß, die Einfügung von nischenartigen Feldern mit Halbfiguren in die Bogenzwickel, hier nur an den Kopfseiten durchgeführt, der mit Filigran- und Edelsteinplatten wechselnde Schmelzbelag an den Gesimsen, Giebelkanten und am Sockel, der durchbrochene Bronzekamm mit emaillierten Kugelknäufen. Eine wirkliche Neuerung, die nicht notwendig aus den vergrößerten Dimensionen dieses Reliquiengehäuses sich ergab, ist nur die Einteilung der Dachflächen über den Seitenschiffen durch eine pilastergetragene Rundbogenstellung mit eingeschobenen Kleeblattbogen. Daß dabei in der Durchbildung der Einzelheiten des Bronzegusses, des Filigrans, der Stanzbleche und vor allem der Schmelzornamentik und Technik eine Fülle neuer Motive zum Vorschein kommt, das entspricht nur den künstlerischen Grundsätzen der Pantaleonsschule, die es, wie bereits betont wurde, in rühmenswerter Weise verstanden hat, jeder ihrer Schöpfungen Eigenart und Selbständigkeit zu verleihen.

Es scheint, daß die Schmelzausstattung des Dreikönigenschreins schon abgeschlossen gewesen ist, bevor die silbergetriebenen Figuren, deren vollendete Individualisierung und freie Bewegung doch nur durch die Fortschritte der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu erklären sind, beschafft werden konnten.

Auch für die Schmelzarbeit ist eine Arbeitsdauer von etwa drei Jahrzehnten anzunehmen, das letzte Viertel des 12. und wahrscheinlich noch der Anfang des 13. Jahrhunderts. Obgleich die Mailänder Reliquien schon 1264 nach Köln gebracht worden sind, finden sich an dem Schrein keinerlei Anzeichen, die auf eine unmittelbar darauf folgende Inangriffnahme des Werkes schließen lassen. Der Beginn der Arbeit ist vielmehr in die späten siebziger Jahre zu setzen, also in die Zeit, die den Maurinus-Schrein hervorbrachte. Für diese Datierung spricht das Maß des Arbeitanteils, das den leitenden Künstlern jener Jahre am Dreikönigenschrein zugefallen ist.

Der älteste von ihnen ist jedenfalls Friedrich, dessen Anfänge ja noch mit den Werken Eilberts sich berührten, der damals also etwa dreißig Jahre gewirkt haben konnte. Sein Anteil ist nicht mehr sehr groß gewesen. Wie er am Maurinus-Schrein für die Verzierung der Flachknäufe des Giebelkammes und der Schmalseiten auf sein altes naturalistisches Blattornament zurückgreift, so hat er auch hier dadurch ein unverkennbares Zeichen seiner Mitarbeiterschaft hinterlassen: Es ist nur ein einziges Stück, die Nimbusplatte Christi in der goldgetriebenen Gruppe der Taufe im Jordan auf der bevorzugten, den heiligen drei Königen gewidmeten Stirnseite. Der Nimbus ist durch ein blau-weiß gerautetes Kreuz in vier Kreisausschnitte geteilt, die mit dem reinsten Eichenlaub, genau wie am Gregorius-Tragaltar oder dem Darmstädter Turmreliquiar, gefüllt sind. Alle weiteren Teile von der Hand Friedrichs zeigen die malerische Schmelzarbeit mit weicher Abstufung der Farben von Blau zu Weiß und von Grün zu Gelb in reiner Grubentechnik und mit breit gezeichnetem Blattwerk. Von dieser Art sind vier Kleeblattbogen über den Figuren der Propheten Jonas, Johel und der Könige David und Salomon, dann vier Rundbogen in der obern Figurenreihe über den Aposteln Jakobus, Petrus, Andreas und Symon, und schließlich einige Nimben der Apostel. Die Autorschaft des Fridericus wird bezeugt durch die vollständige Gleichartigkeit dieser Stücke in Ornament und Technik mit den Vierpaßrahmen auf der vorderen Dachseite des bezeichneten Maurinus-Schreins.

Weiter gehören in dieselbe Folge die Kleeblattbogen über den Propheten Naum und Daniel; sie weichen nur insofern ab, als das Ornament nicht auf vergoldetem, sondern auf emailliertem Grund steht, eine Abwechslung, die dem Meister sehr geläufig war, wie es alle seine Werke von den Kuppelreliquiaren an beweisen. Von den Nimben abgesehen, sind es im ganzen noch zehn größere Stücke, die Friedrich für den Dreikönigenschrein geliefert hat.

In mäßiger Anzahl sind die Belagplatten mit rundlich gezahnten und mehrfarbig abschattierten Blättern vom Annomeister und seinem Schüler und Nachahmer, dem Meister des Benignus-Schreins vertreten.

Einen sehr wesentlichen Bestandteil des Schmelzwerks — namentlich in künstlerischer Hinsicht - bilden die Schmelzplatten mit vergoldeter Zeichnung auf dunkelblauem Grund, deren Vorläufer aus den achtziger Jahren wir an den Schreinen der Heiligen Anno und Albinus kennen gelernt haben. Es liegt im Wesen dieser einfarbigen Gattung, daß sie im Gegensatz zu den polychromen Schmelzwerken durch eine kunstvolle und fein durchgearbeitete Zeichnung sich zur Geltung zu bringen sucht. Die auf den einfachen Kontrast von Blau und Gold angewiesenen Platten würden neben den Farbenschmelzen dürftig und trocken erscheinen, wenn sie nicht durch zeichnerische Vorzüge hervorragten. Und die Technik, da sie eine reine Gravierarbeit ist, von keinen Rücksichten auf Abgrenzung der Glasflüsse eingeengt, kommt der sorgfältigsten Ausbildung einer reichen Ornamentik fördernd entgegen. Die Resultate, die in dieser Richtung am Dreikönigenschrein erreicht wurden, sind künstlerisch so hochstehend, daß der Zeichner der blaugoldenen Platten den besten Ornamentisten des romanischen Kunstgewerbes zuzuzählen ist. Von dieser Gattung sind noch erhalten die achtzehn dreieckigen Zwickelfelder über den Bogen der Pultdächer auf den Seitenschiffen,[1]) dann zwanzig lange Streifen, die zum größten Teil und wahrscheinlich ihrer ursprünglichen Bestimmung entsprechend, die Seiten der Dachflächen begrenzen, zum kleineren Teil am Sockel (rückwärtige Schmalseite) und an den Giebeln angebracht sind.[2]) Dazu kommen einige der emaillierten Säulen in der untern Reihe neben Moses, Aaron, Naum und anderen.

Als Ornament dienen zumeist spätromanische Ranken mit zierlichen kleinen Blättern und Rosetten an langen dünnen Stengeln; bei einigen der langen Dachstreifen hat der Künstler auch figürliche Motive mit eingeordnet. Leider sind zwei der allerschönsten Streifen, mit Jägern, Hunden und Hasen, einem lautenschlagenden Esel, mit Affen u. s. w., auf der Stirnseite des Schreins durch die davor gesetzten Säulchen neben dem thronenden Christus verdeckt; vollständig sichtbar ist eine Platte, in deren Ranken fünf Musikanten mit Schellen, Harfe, Flöten und Geigen eingefügt sind (auf dem rechten Pultdach über der Figur Mosis), und auf dem linken Pultdach ein Band mit zehn abwechselnd bärtigen und bartlosen Köpfen in Rundfeldern (über der Figur Aarons).

Der einheitliche Charakter des Ornaments und die überall gleichbleibende Schönheit der Zeichnung lassen keinen Zweifel daran aufkommen, daß alle blaugoldenen Schmelzwerke des Dreikönigenschreins, denen noch zwei ähnliche Zwickelplatten im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln anzureihen sind, nur von einer Hand geschaffen worden sein können. Wahrscheinlich hat derselbe Künstler auch die sehr verwandten, aber flüchtigeren, in braunem Ölfirnis auf vergoldetem Grund hergestellten Ranken der Kupfertafeln hinter den Doppelsäulen[3]) entworfen; ob auch ausgeführt, ist bei der Verschiedenheit der Technik und der nachlässigeren Arbeit nicht zu entscheiden.

Je häufiger und eingehender man diese Schmelzstücke mit denjenigen des Anno- und Albinus-Schreins vergleicht, desto mehr befestigt sich die Überzeugung, daß wir es auch hier mit demselben erfindungsreichen Vertreter des spätromanischen Stils zu tun haben, der als leitender Mann im Pantaleonsbetrieb den nach 1180 abgehenden Fridericus abgelöst hat.

Bei seiner ersten Schöpfung, dem Anno-Schrein vom Jahr 1183, stand er, wie erwähnt, in der malerischen Grubenschmelzbehandlung noch unter dem Einfluß seines Vorgängers Friedrich; aber schon dort kommt sein eigenstes Können und sein persönlicher Stil im Gesamtentwurf des Sarkophags, in der

[1] Zehn Stück davon sind abgebildet in den Mélanges d'archéologie I, T. 40 bis 42.

[2] Sechs Abschnitte abgebildet Mélanges d'archéologie I, T. 42. — Einen Streifen dieser Folge bewahrt das Berliner Kunstgewerbemuseum.

[3] Eine Auswahl ist abgebildet in den Mélanges d'archéologie I, T. 33, 34, 36.

plastischen und motivenreichen Bildung der Bronzekämme und Kapitäle, im spätromanischen Pflanzenornament der blaugoldenen Schmelzstücke siegreich zum Durchbruch.

Seine Vorliebe für das blaugoldene Email, das der fruchtbaren Phantasie des begabten Ornamentisten den freiesten Spielraum gewährte, entfaltet sich weiter an dem Albinus-Schrein von 1186; seinen Einfluß auf die Mitarbeiter zeigt der Benignus-Schrein. In folgerichtiger Entwicklung enthüllt uns der Dreikönigen-Schrein das Stadium seiner vollen Selbständigkeit und seines ausgereiften Könnens.

Es fehlt nicht an greifbaren Stützen für die Behauptung, daß der Annomeister auch der Entwerfer und leitende Künstler des Domschreins gewesen ist. Zunächst das architektonische System der flachen Kleeblattbogen-Stellung über den gekuppelten Emailsäulchen; dann ist der Bronzekamm, der durch seine im Verhältnis zu den Dimensionen des Ganzen sehr bescheidene Gestaltung auffällt, eine kaum veränderte Wiederholung des Firstkammes vom Benignus-Schrein. Daß letzterer den Stil des Annomeisters aufweist, ist vorher erwähnt worden. Das wichtigste Kriterium bleibt aber der einheitliche Charakter des Ornaments, das überall in den blaugoldenen Emails und in den Bronzezieraten der drei Schreine des heiligen Anno, Albinus und des Doms wiederkehrt. Schließlich mag die Wiederholung eines seltenen und ebendeshalb bezeichnenden Motivs Erwähnung finden: es sind die prachtvoll gezeichneten bärtigen und bartlosen Köpfe, die der Künstler einmal in einer Reihe blaugoldener Einzelplättchen als Dachschmuck des Anno-Schreins, das andere Mal in einem langen Dachstreifen zusammengefaßt auf dem Dreikönigen-Schrein verwendet hat.

Sicherlich ist damit der Arbeitsanteil des Annomeisters am Domschrein nicht abgeschlossen; sein Einfluß, wenn nicht seine Hand, ist noch weiter zu verfolgen. Nur ist es schwerer, ihn deutlich nachzuweisen bei derjenigen Schmelzgattung, welche durch ihre Zahl und starke Farbenwirkung die tonangebende Rolle am Dreikönigen-Schrein spielt. Denn sie bringt mit den geometrischen Motiven ein sehr unpersönliches Element in die Schmelzornamentik.

Die große Mehrzahl aller rechteckigen Belagplatten an den Sockeln, Gesimsen und Giebeln, ferner die Reihe der zehn Rundscheiben in den Zwickeln der unteren Bogenstellung, die meisten Nimben, alle Kleeblatt- und Rundbogen, die nicht von Friedrich herrühren, sind in gemischter Technik mit ganz vorwiegender Verwertung eingesetzter Zellen ausgeführt. Das Zellenverfahren und die geometrischen Muster bedingen sich aber gegenseitig. Die in freier Komposition über die Fläche sich ziehenden Ranken der älteren Art sind technisch für den Zellenschmelz unbrauchbar. Er muß zur Erleichterung der Arbeit Flächenmuster mit regelmäßig wiederkehrenden Motiven bevorzugen; und umgekehrt sind solche Muster im gemischten Zellenverfahren exakter und bequemer herzustellen. Demgemäß wird die zu verzierende Fläche durch Kreise, Rauten, Vierpässe, Halbkreise und deren Kombinationen in kleinere Felder zerlegt, die ihrerseits eine Füllung aus symmetrischen Blättchen, Rosetten, Sternen und dergleichen erhalten können (Tafel 64).

Der Umschlag vom malerisch behandelten Grubenschmelz zum gemischten Zellenschmelz hat sich aus einem wesentlich dekorativen Bedürfnis heraus vollzogen. Eine Steigerung der ersteren Gattung über die Leistungen Friedrichs, namentlich über die Engelplatten des Maurinus-Schreins hinaus, war nicht mehr möglich. Wohl aber konnte man neue und koloristisch lautere, kräftigere Wirkungen, die der Schmelzwirker nicht entbehren konnte, um sich neben dem immer üppiger aufwachsenden spätromanischen Filigran zu behaupten, durch die Zellentechnik noch erreichen. Zu diesem Zweck wurden die Glasflüsse innerhalb der Zellen in vollen ungebrochenen Tönen, frei von jeder Reminiscenz an die abgestuften Übergänge des malerischen Grubenschmelzes, hart nebeneinander gesetzt. Die Farben — Dunkelblau, Hellblau, Türkis, Grün, Gelb, Weiß — bleiben dieselben; nur dem Rot, das in der voraufgehenden Periode wenig benützt wurde, weil es dem weichen Abschattieren in zarter Harmonie widerstrebte, wird ein viel breiterer Raum zugewiesen.

Der geometrisch-koloristische Schmelzstil mit gemischter Technik, der zuerst im Albinus-Schrein deutlich sich ankündigte, bleibt im Kölner Betrieb bis über die Mitte des 13. Jahrhunderts vorherrschend, das heißt, bis zum Verfall und Erlöschen des Kupferschmelzes. Der Domschrein ist sein Meisterstück, dessen Vorzüge später nicht mehr erreicht worden sind.

Unter den gemischten Schmelzplatten dieses Denkmals sind leicht zwei oder drei nach Muster und Qualität ziemlich verschiedene Gattungen zu unterscheiden. Die beste davon zeichnet sich einerseits aus durch die besonders zarte und exakte Bildung der eingefügten Metallstege, andrerseits durch den starken Zusatz von Blattwerk zu den geometrischen Mustern. Man wird kaum fehlgehen, wenn man diese Gattung — es ist die meistvertretene am Schrein des Domschatzes — dem Annomeister zuweist. Denn erstens sind in viele Stücke dieser Art noch blaugoldene Muster mit hineingearbeitet, und zweitens sind die im Zellenschmelz ausgeführten Blattformen denjenigen der vorher besprochenen blaugoldenen Tafeln eng verwandt. Wie gut und sicher der Meister schon früher die Zellentechnik gehandhabt hat, dafür legten bereits die Inschriftbänder auf einer Schmalseite des Anno-Schreins Zeugnis ab.

Zu den Arbeiten des Annomeisters gehören auch die vielfach besprochenen Goldemails in reiner Zellentechnik auf der Stirnseite des Domschreines. Man hat sie freilich ihres Materials wegen immer als beträchtlich ältere Erzeugnisse angesehen, die hier eine nachträgliche Verwendung gefunden hätten. Es läßt sich aber ihre Zugehörigkeit und Gleichzeitigkeit mit den Kupferschmelzen des Annomeisters sicher erweisen. Es ist von vornherein nicht auffallend, daß an dieser Stelle Goldschmelze vorkommen, da alle Figuren der Seite, hinter welcher die Häupter der drei Könige ruhen, in Feingold getrieben sind und ein ganzer Schatz der kostbarsten antiken Kameen hier zusammengetragen ist. Einem Schmelzwirker, der die Zellentechnik in Kupfer so gut beherrschte wie der Annomeister, konnte es nicht schwer fallen, auch Goldschmelze herzustellen, wo der Zweck es verlangte. Daß dabei durchsichtige Glasflüsse statt der opaken des Kupferschmelzes auftreten, liegt in der Natur des edleren Metallgrundes. Entscheidend sind nun zwei Momente: erstens kehren die Ornamente, wenigstens von dreien der vier vorhandenen Goldplatten, genau an anderer Stelle in Kupferschmelzen des Annomeisters wieder (z. B. auf der Rückseite neben dem Kopf des heiligen Felix, im Giebel über der Geißelung Christi, über den Figuren des Salomon und Moses u. s. w.), und zweitens finden sich an der Stirnseite weitere Zellenschmelze in Gold, die ihrer Form nach nur für diese Stelle gemacht sein können. Das sind sowohl die emaillierten Flügel der Engel neben dem thronenden Christus im Oberteil des Mittelschiffs, als auch zwei in der Form abgepaßte, gebogene und gewölbte Platten mit weißen Vierblattrosetten auf durchsichtig grünem Grund, die das Kissen des Thronsitzes Christi bedecken. Hier ist gar kein Zweifel daran möglich, daß es sich um ad hoc angefertigte Goldschmelze handelt. In diesem Zusammenhang sind schließlich die fünf dreieckigen Tafeln mit roten Rosetten auf weißem Grund zu erwähnen, welche den Hintergrund des obern Giebelfeldes über dem thronenden Heiland füllen. Sie sind nicht aus Gold, im übrigen aber den Platten auf dem Kissen vollkommen gleichartig.

Die vier stattlichen Knäufe, aus gemischtem Schmelz verbunden mit Goldornamenten auf Blaugrund, sind den Werken des Annomeisters ebenfalls anzureihen.

Der übrige Schmelzbelag des Domschreins ist nicht nur minderwertiger, sondern auch etwas jünger und reicht, da die rein geometrischen Muster stilistisch an den Schmelzplatten des 1238 vollendeten Aachener Marien-Schreins die nächsten Parallelen finden, wahrscheinlich tief in das 13. Jahrhundert hinein.

Man hat mehrfach das Krönungsjahr König Ottos IV. — 1198 — als das Datum der Vollendung des Domschreins genannt. Das beruht darauf, daß auf der Stirnseite anschließend an die Gruppe der drei Weisen aus dem Morgenland König Otto mit einem Kästchen in den Händen, also in der Rolle eines Donators, zu sehen ist. In der Tat hatte der welfische Gegenkönig des Staufers Philipp allen Anlaß, ebenso dem Kölner Erzbischof Adolf, als dem stärksten Förderer seiner Wahl, wie der Stadt selbst, die von Anfang an seine Partei ergriff und ihm sogar später, als Friedrich II. schon in Deutschland stand, noch eine Zuflucht gewährte, sich dankbar zu erweisen durch eine Schenkung, welche die Fortführung des großen und kostspieligen Werkes ermöglichte. Es ist wahrscheinlich, daß dieser Beitrag kurz nach der Krönung 1198 geleistet worden ist — im Jahre 1205 wohnte Otto IV. bereits der Absetzung seines staufisch gewordenen Wahlmachers Adolf im Kölner Dom bei - auch daß die Ausstattung der Frontseite mit den Figuren in Feingold samt derjenigen Ottos IV. sich unmittelbar daran anschloß.

Da nun die Goldschmelze, wie aus den erwähnten Belagplatten des Kissens auf dem Thron Christi hervorgeht, gleichzeitig sein müssen mit der Herstellung der goldenen Figuren, so können wir den für

die Geschichte der Kölnischen Schmelzkunst wichtigen Schluß ziehen, daß der Annomeister, dem die Hauptarbeit am Schrein zu verdanken ist, mindestens noch um 1200 daran tätig gewesen ist.

Eine Bestätigung dafür kann man dem Marien-Schrein von Tournai entnehmen, dessen Emails, soweit sie erhalten sind, sowohl nach ihrer Technik — Goldornament auf Blau und Zellenschmelz — als auch nach den Zierformen derselben Stilrichtung angehören wie die Arbeiten des Annomeisters. Und der Marien-Schrein ist in Tournai im Jahr 1205 von Nicolaus von Verdun vollendet worden.

Die gesamte Arbeitszeit mag also ungefähr die drei Jahrzehnte von 1180 bis 1210 umfassen. Ob darin die silbernen Figuren der Propheten und Apostel einzubeziehen sind, wage ich nicht zu entscheiden. Ihre stilistische Verwandtschaft mit denjenigen des zwischen 1236 und 1249 geschaffenen Elisabeth-Schreins in Marburg läßt eine Datierung auf etwa 1210 reichlich früh erscheinen.

Die weitere Entwicklung der Schmelzkunst von St. Pantaleon im 13. Jahrhundert, die wohl als ein allmählicher Niedergang sich abgespielt hat, können wir nicht wie bisher schrittweise verfolgen, denn das nächste datierbare Denkmal, das wir der Pantaleons-Schule zuzuschreiben einigen Grund haben, ist ein halbes Jahrhundert jünger und steht bereits auf der Stufe entschiedenen Verfalles.

Der RELIQUIEN-SCHREIN DES HEILIGEN SUITBERTUS in Kaiserswerth bei Düsseldorf (lang 160 cm, hoch 76 cm, breit 45 cm, Tafeln 65 und 66) ist nach einer glaubwürdigen Translationsnachricht 1264 ausgeführt. Trotz einer Reparatur im 19. Jahrhundert ist er gut erhalten, abgesehen von dem spätgotischen Zusatz der Kämme auf First und Giebeln. Sein wertvollster Schmuck sind die silbernen Figuren und Reliefs, auf den Langseiten die Apostel, vorne Suitbert zwischen den Stiftern von Kaiserswerth Rex Pippinus und Regina Plectrudis, hinten Maria mit dem Kind, auf den Dachflächen die Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Darbringung im Tempel, Taufe, Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt, in welchen der frühgotische Geist bereits kraftvoll sich ankündigt.

Die Umrahmung der Dachfelder ist graviert, die Doppelsäulchen sind nach dem Vorgang des Aachener Marien-Schreins gleich dem Hintergrund mit gestanztem Blech bespannt, die Zwickel über den Bogenstellungen mit getriebenen Engelfiguren angefüllt. Für den Schmelzwirker sind also nur noch die Kleeblattbogen — von stärkerer Wölbung als im 12. Jahrhundert — die Giebelkanten, Sockel und Gesims übrig geblieben. Die Bogen hat er als Inschriftstreifen, mit Goldbuchstaben auf Blau, benutzt; über den Stand der Schmelzkunst um 1260 geben daher allein die mit den Filigrantafeln wechselnden Belagplatten der Sockel und der Gesimse Aufschluß. Die Auskunft lautet nicht sehr günstig. Die Ornamentik setzt sich zumeist aus sehr vereinfachten geometrischen Motiven mit Füllungen kleiner Blättchen oder Rosetten zusammen, die ganz vorwiegend in Grubentechnik mit geringer Beigabe eingestellter Zellen ausgeführt sind. Die Versuche der Abtönung aneinander stoßender Farben, unter welchen Dunkelblau, Rot und Weiß vorwiegen, sind so wenig geglückt, daß eine fleckige und unreine Wirkung herauskommt (Farbentafel XXV). Von dem zarten Farbenspiel der Kölnischen Grubenschmelze aus der Zeit des Fridericus und von der feinen, exakten Technik des Annomeisters sind nur sehr geringe Spuren übrig geblieben.

Wenn wir trotzdem den Sarkophag von Kaiserswerth der Pantaleons-Schule zuweisen, so gründet sich das einerseits auf den Typus des architektonischen Aufbaues, andrerseits darauf, daß verwandte Schmelzwerke in Köln selbst sich erhalten haben.

Das Festhalten am Schreinstypus des Annomeisters mit den Kleeblattbogen auf Doppelsäulen, den drei Zwickelnischen auf den Schmalseiten, den rechteckigen Bildfeldern des Satteldaches fällt als Zeugnis für die gemeinsame Werkstatt um so schwerer ins Gewicht, als damals schon lange der viel reichere Aufbau des Marien-Schreins in Aachen die Phantasie beherrschte und nach vielen Seiten vorbildlich gewirkt hatte.

Die nächstverwandten Kölnischen Schmelzwerke finden sich auf zwei Paaren von Armreliquiaren aus vergoldetem Silber über Holzkern, welche die Kirchen St. Gereon und St. Kunibert in Köln zur Ausstellung gebracht hatten.

Es ist bemerkenswert, wie verschieden im einzelnen die beiden ARMRELIQUIARE VON ST. GEREON (hoch 54 cm, Tafel 67) ausgebildet sind, obwohl sie als Paar in einer Werkstatt von denselben Stiftern bestellt wurden.

Bei einem beschränkt sich die Schmelzarbeit auf fünf halbkreisförmige Tafeln am Sockel; im übrigen sind die Ränder des Ärmels mit gestanzten Ornamenten und mit jenem spätromanischen, über die Grundfläche plastisch herauswachsenden Filigran verziert, das allein schon die Entstehung im 13. Jahrhundert beweist. Auf den Platten sehen wir die Halbfiguren der Kaiserin Helena, die den ersten Bau von St. Gereon errichtet haben soll, des heiligen Gereon, Christi, des heiligen Felicissimus und des Donators Propst Arnold von Burne. Die Figuren sind in Vergoldung mit kräftiger, blauschwarz ausgeschmolzener Innenzeichnung und mit gelben Nimben ausgespart auf dunkelblauem Grund, türkisblau und rot umrandet. Die Zellentechnik kommt nur sehr bescheiden in einigen gelben Rosetten zum Vorschein, die in die Ränder eingefügt sind. Der Stifter ist dargestellt, wie er beide Armreliquiare dem heiligen Felicissimus darbringt, ein Beweis, daß sie als Paar geschaffen sind. Nach Gelenius, der wohl noch Nachrichten über die Funktionäre des Gereonsklosters besaß, ist die Schenkung Arnolds unter dem Erzbischof Engelbert I., zwischen 1216 und 1225, also zur Zeit der Errichtung des Mittelbaues der Gereonskirche, erfolgt.

Das Gegenstück ist reicher mit Schmelzplatten belegt: den Ärmel fassen sieben Streifen ein, die trotz des Zeitunterschiedes den Belagstücken des Suitbertus-Schreins technisch und formal sehr ähnlich sind. Sie haben dieselben einfachen Muster in Grubentechnik mit etwas unbeholfen und derb eingefügten Rosetten in Zellenarbeit, dieselben Farben und die gleichen Mängel, wo mehrere Glasflüsse in einer Grube vereinigt sind.

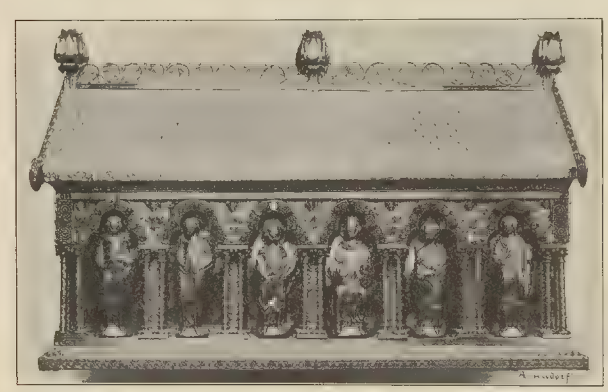


Abb. 17. Prudentia-Schrein in Beckum, 13. Jahrh.

Die drei figürlichen Halbkreisplatten über dem Sockel sind flüchtiger und einfacher behandelt als auf dem ersten Exemplar, der Grund ist einfarbig blau, die Nimben gelb oder rot, die Zeichnung schwarzblau ausgeschmolzen. Dargestellt sind die Heiligen Agapitus, Sixtus und Felicissimus; neben letzterem die Donatoren Arnoldus praepositus und Hermanricus decanus. Ein drittes Werk dieses Kölnischen Betriebes, und zwar der Schmelzarbeit nach das beste und daher wohl das früheste, ist weit verschlagen worden. Das Nationalmuseum in Kopenhagen besitzt ein aus Drontheim stammendes Armreliquiar, das zu dem zweitgenannten aus St. Gereon ein Gegenstück bildet. Der Ärmel ist von denselben Schmelzstreifen eingefaßt. In der Mitte sind Vierpässe aus Schmelzplatten aufgelegt, deren einer das auf Goldgrund emaillierte Bild Christi enthält. Den unteren Rand umstellen hier vier Halbkreisplatten mit Heiligen ohne Namen, ausgespart auf Schmelzgrund mit ausgeschmolzener Zeichnung. Die Fußplatte schließlich, auf der die Inschrift „Dextera domini fecit virtutem" angebracht ist, umzieht ein graviertes Band-Ornament genau derselben Art wie auf den Armen in St. Gereon.

Die ARMRELIQUIARE AUS ST. KUNIBERT (hoch 37 cm, Tafel 68) suchen fast ausschließlich durch die üppigste Gestaltung des Filigrans, ganz ähnlich wie auf dem Marien-Schrein in Aachen, zu wirken. Nach dem Schmelzwerk zu schließen, das nur durch einige Platten auf den Ärmeln und am Sockel vertreten ist, sind sie etwas jünger als die Arme von Gereon. Die Art ist dieselbe, die Ausführung aber viel nachlässiger.

Jüngere Denkmäler des Kölnischen Kupferschmelzes als der Kaiserswerther Sarkophag sind nicht mehr bekannt. Das ist nicht bloß Zufall, beruht vielmehr darauf, daß die Gotik von vornherein den Grubenschmelz nur sehr sparsam verwertet hat. Daß der dem Aachener Typus verwandte Prudentia-Schrein

in Beckum (Abbildung 17),[1]) obwohl er noch am romanischen Schema mit Kleeblattbogen auf Doppelsäulen und reichem Filigranschmuck festhält, des Schmelzwerks gänzlich entbehrt, ist vielleicht nicht von Belang, denn er kann, wie der Siegburger Honoratus-Schrein, das Erzeugnis eines örtlichen Betriebes sein, dem die Schmelzkunst überhaupt nicht geläufig war.

Das entscheidende Moment für den Rückgang und das allmähliche Erlöschen des Kupferschmelzes liegt ohne Zweifel darin, daß die Goldschmiedekunst der Gotik das Silber wieder als vorherrschendes Material zu Ehren brachte, das einer Veredelung durch Schmelzwerk nicht in dem Maße bedurfte, wie das Kupfer der romanischen Epoche.

E. DIE ARBEITEN DES GODEFROID DE CLAIRE UND SEINER SCHULE

Die Schmelzwerke der Maas-Schule, die allein auf volle Ebenbürtigkeit mit Köln und Limoges begründeten Anspruch hat, kann man trotz vieler Berührungspunkte dem deutschen Kupferemail nicht wohl zurechnen. Ihr Entstehungsgebiet, das über das wallonische Maas-Tal innerhalb der Lütticher Diözese nur wenig hinausreichte, gehörte als ein Teil des Herzogtums Niederlothringen zwar politisch zum Reiche, nicht aber zum deutschen Sprachbereich. Nur Maastricht greift in letzteres hinüber. Wenn es sich auch herausstellen sollte — was keineswegs unmöglich ist — daß Maastricht ein Hauptsitz der niederlothringischen Schmelzkunst im 12. Jahrhundert gewesen ist, so bleibt doch immer die Tatsache unanfechtbar, daß der maßgebende Künstler der ganzen Gruppe, GODEFROID DE CLAIRE aus Huy, wallonischen Stammes war.

Trotzdem ist eine eingehende Behandlung des Maas-Emails an dieser Stelle unerläßlich. Denn diese Gruppe schließt als eines ihrer typischen Werke den Heribert-Schrein in Deutz mit ein, der allezeit, auch noch auf der Düsseldorfer Ausstellung, als ein Hauptstück des rheinischen Kupferschmelzes betrachtet worden ist. Dadurch wurden die stilistischen Grenzen zwischen rheinischem und lothringischem Email vollständig verwischt, so daß man schließlich nur durch die Annahme einer — der Zeitfolge der Denkmäler völlig widersprechenden — starken Beeinflussung des Maasgebietes durch das Rheinland[2]) oder durch die Behauptung eines „ausgesprochen gemeinschaftlichen Stilcharakters" über die heillose Verwirrung sich hinwegzuhelfen suchte.

Es ist nur dadurch Klarheit über das Verhältnis zwischen Maas und Köln zu schaffen, daß, wie vorher die Werke des Pantaleonsbetriebs, nun auch die Hauptwerke der Maas-Schule zusammengestellt und ihre Kennzeichen hervorgehoben werden. Das ist bei den meisten Denkmälern nicht schwierig, denn die Maas-Schule hat dank der Bedeutung ihres führenden Meisters Godefroid de Claire einen ausgesprochen selbständigen Stilcharakter, der namentlich in allen figürlichen Schmelzwerken, die hier weitaus überwiegen, und in technischen Eigenheiten der Metallbehandlung sich deutlich ausprägt. Nur dort, wo ausschließlich ornamentale Schmelzplatten in Frage kommen, ist nicht immer ein sicheres Urteil zu gewinnen.

Der Zeitpunkt, wann zuerst im Maasgebiet, das schon zu römischer Zeit den Kupferschmelz geübt hat, dieses Verfahren in die romanische Goldschmiedekunst übernommen wurde, läßt sich ebensowenig wie im Rheinland scharf umgrenzen. Das älteste genau datierte Stück zeigt uns im Jahre 1145 den Stil der Werkstatt Godefroids samt allen technischen Kennzeichen bereits vollständig ausgebildet. Es ist das aus der ehemaligen Reichsabtei Stavelot stammende KOPFRELIQUIAR DES PAPSTES ALEXANDER im Cinquantenaire-Museum zu Brüssel[3]) (Tafel 69). Der aus Silber getriebene Kopf ruht auf einem Kasten in Form der Tragaltäre jener Zeit, dessen Seitenwände Schmelzplatten abwechselnd mit steinbesetzten Kupfertafeln bekleiden. Auf den drei Schmelzplatten der Vorderseite sind die Heiligen Eventius, Alexander und Theodolus dargestellt, auf den neun weiteren allegorische Halbfiguren der Beatitudines: Intelligentia, Sapientia, Perfectio, Consilium, nochmals Sapientia, Fortitudo,

[1] Allseitig abgebildet von Ludorff, Bau- und Kunstdenkmäler Westfalens, Kreis Beckum.
[2] Vergl. Molinier, L'orfèvrerie, S. 158.
[3] Molinier, L'orfèvrerie, S. 15?.

Humilitas, Pietas und Scientia. Alle haben Kopftücher und Nimben und tragen quer vor der Brust Tafeln mit erläuternden Inschriften (Beati pacifici, b. pauperes, bonorum laborum gloriosus est fructus, u. s. w.) Die Namen sind teils in wagrechter, teils nach griechischer Tradition in senkrechter Buchstabenfolge in den Grund gestochen und ausgeschmolzen. Die Figuren sind wie an allen Maas-Emails in reinem Grubenschmelz auf vergoldetem Grund mit mehrfarbig abgetönten Gewändern und ausgesparten Fleischteilen ausgeführt. Den unteren Halsrand des Alexanderkopfes bedecken sechs ornamentale Schmelztafeln, dazwischen Edelsteine. Von ersteren sind besonders zwei Plättchen mit vergoldeten Ranken auf mehrfarbigem Grund hervorzuheben, weil zwei vollkommen gleichartige Stücke als Gesimsplatten am Heribert-Schrein wiederkehren (vergl. Farbentafel XXII).

Es ist urkundlich gut beglaubigt,[1]) daß die Reliquien des Papstes Alexander im April des Jahres 1145 gehoben und von Abt Wibald von Stavelot in dieses von ihm bestellte Kopfreliquiar geborgen worden sind (Anno dom. incarn. M. C. XLV. 19 kal. maii.. translate sunt a domino Wibaldo ven. stabul. abbate reliquie b. Alexandri . . . et in capite argenteo quod ipse dom. abbas Wibaldus ad easdem reliquias reponendas fabricari iusserat, venerabiliter sunt recolate et recondite).

Schon an diesem frühen Denkmal kann man eine der technischen Eigentümlichkeiten aufweisen, welche eine bequeme Handhabe zur Bestimmung der Werke aus der Maas-Schule geben. Die Halbedelsteine — meist ovale Chalcedone — sind durchgängig in Löcher eingekittet, welche in den gravierten Kupferplatten in entsprechender Größe durchgeschlagen sind. Die am Rhein und anderwärts allgemein übliche Kastenfassung mit umgebendem Filigranschmuck kommt an den Maaswerken nur ausnahmsweise, an den bevorzugten Stirnseiten der Schreine, z. B. am Servatius- und am Heribert-Schrein, vor. In vielen Fällen hat man die Steine in dieselben Kupfertafeln eingelassen, die auch zur Aufnahme des Emails dienten. In Köln ist die Steinfassung in Löchern nur am Heribert-Schrein und an den beiden unter seinem unmittelbaren Einfluß entstandenen Werken, dem Maurinus- und Ursula-Schrein, zu finden. Ein weiteres Merkmal der Godefroid-Arbeiten sind die weißsilbernen Knöpfe, die zwischen den Halbedelsteinen, wohl als Ersatz für Perlen, häufig in die Löcher eingekittet sind.

Zeitlich steht dem Alexander-Reliquiar aus Stavelot wohl am nächsten ein Tragaltar der ehemaligen Sammlung Basilevsky[2]) (lang 25, hoch 17, breit 14 cm). An den Seitenwänden sind die zwölf Apostel angebracht, davon sechs in ganzer Figur aus Elfenbein geschnitten, die anderen als Halbfiguren in gemaltem Grubenschmelz auf vergoldetem Grund. Ihre Namen sind in derselben Form wie am Alexander-Reliquiar in senkrechter Buchstabenfolge neben den Figuren eingestochen. Ferner ist auf jeder Schmelzplatte oben und unten ein breiter Streifen emailfrei gelassen und mit je drei vertieften Mulden auf schraffiertem Grund verziert. Über die Gesichtstypen und die Haarbehandlung, die sonst die Bestimmung der Herkunft aus der Godefroid-Werkstatt wesentlich erleichtern, kann man nach der etwas skizzenhaften Aufnahme Rohaults de Fleury nicht gut urteilen; soviel ist aber klar zu sehen, daß die Haltung der Apostel, die Bewegung und die Form der Hände sehr genau übereinstimmt mit den Apostelhalbfiguren eines Flügelaltars der Sammlung Dutuit in Paris, den ich später als durchaus typisches Godefroid-Werk erwähnen werde (vergl. Abbildung 20).

Der Stil und die Schmelzbehandlung der Beatitudines-Tafeln des Alexander-Reliquiars leiten uns zunächst zu zwei stattlichen EMAILSCHEIBEN (Durchmesser 14,5 cm) mit Halbfiguren von Engeln, welche in Stavelot für das Sigmaringer Museum des Fürsten von Hohenzollern erworben worden sind (Farbentafel XXIV). Ihre außerordentliche Ähnlichkeit mit den Schmelzscheiben des Heribert-Schreins ist auf der Düsseldorfer Ausstellung, die den unmittelbaren Vergleich ermöglichte, allseitig anerkannt worden; eine noch augenfälligere Verwandtschaft verbindet sie mit dem Alexander-Reliquiar, dem sie zeitlich näher stehen. Wie dieses verdanken sie ihre Entstehung dem Kunstsinn des berühmten Abtes Wibald von Stablo und Corvey (1130 bis 1158), denn sie sind die einzigen nachweislichen Überreste jenes großen Altaraufsatzes, den Wibald für den Remaclus-Altar von Stavelot anfertigen ließ und dessen Gestalt und Ver-

[1] Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinland 1869, Heft 46, S. 138, und J. Helbig, La sculpture au pays de Liége, S. 62.
[2] Abgeb. Rohault de Fleury, La Messe V pl. 354.

zierung uns durch eine genaue Zeichnung des 17. Jahrhunderts bekannt gemacht wurde[1]) (Tafel 70.) Man setzt den Altaraufsatz in das Jahr 1148; jedenfalls ist er vor dem Todesjahr Wibalds 1158 vollendet worden, da er die Aufschrift trug: Hoc opus fecit abbas Wibaldus.

Die Zeichnung des Aufsatzes im Lütticher Archiv ist so getreu, daß sie den belgischen Kunstforschern die Zuweisung des Werkes an Godefroid de Claire ermöglicht hat. Diese Annahme wird auch dadurch gestützt, daß ein Brief Wibalds vom Jahre 1148, in welchem er auf baldige Lieferung der von ihm bestellten Arbeiten drängt,[2]) an einen Goldschmied G. gerichtet ist, und sie wird vollends bestätigt durch einen Vergleich der Zeichnung mit den anderen Werken des fruchtbaren und vielbeschäftigten Künstlers.

Urkundlich beglaubigt sind allerdings nur die beiden letzten und nur wenig eigenhändigen Arbeiten Godefroids,[3]) die Silbersarkophage der Heiligen Domitian und Mangold, die er auf Bestellung des Bischofs Radulph von Lüttich im Jahre 1173, kurz vor seinem Eintritt ins Kloster, für die Kollegiatkirche seiner Vaterstadt Huy geliefert hat. Die beiden Schreine, die im Jahre 1560 und auch späterhin

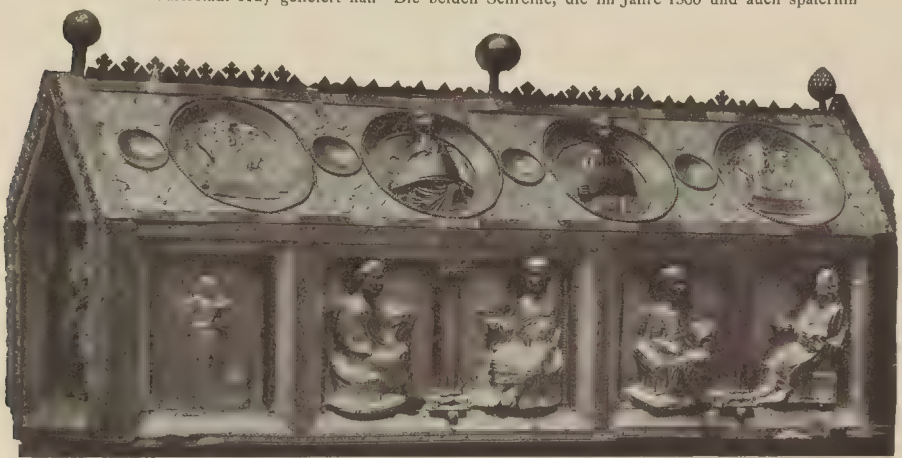


Abb. 18. Mangold-Schrein in Huy, von Godefroid de Claire 1173. Nach Ysendyk

ziemlich lieblos ergänzt und um ein Sechstel ihrer Länge verkürzt wurden, sind zwar recht schlecht erhalten, aber sie bieten doch noch so viele charakteristische Einzelheiten, daß man an ihrer Hand eine lange Reihe weiterer Denkmäler Godefroids und seiner Mitarbeiter mit Sicherheit feststellen kann (Abbildung 18).

Die Langseiten der beiden gleich großen und als Gegenstücke geschaffenen Sarkophage in Huy (lang 132, breit 39, hoch 62 cm) waren durch den vortretenden einfachen Rahmenbau, ohne Aufwand architektonischer Zierformen, in je drei Felder geteilt, deren jedes zwei sitzende Figuren von Aposteln und Heiligen, in Hochrelief getrieben und durch Säulen geschieden, aufnahm. Die Namen sind in das Blech des Hintergrundes getrieben, nicht wie an den Kölnischen Schreinen in der Umrahmung angebracht. Der Grund jedes Feldes ist von einem derben, aus der Stanze geschlagenen Perlstab umzogen, eine Zutat, die allen Erzeugnissen dieser Werkstatt eigentümlich ist, auf welchen getriebene Reliefs vorkommen. In die Seiten des Satteldächer sind je vier — ursprünglich fünf — große Rundfelder eingetieft, die hochgetriebene Halbfiguren von Engeln mit Spruchtafeln quer über der Brust enthielten.

[1] Reusens, Elements d'archéologie chrét. I, S. 429, und J. Helbig a. a. O. S. 57.
[2] Jaffé, Biblioth. Rer. german. I, S. 194.
[3] J. Helbig a. a. O. S. 48.

Dieses Motiv der Dachgliederung durch Kreise ist dem Rheinland fremd, erhält sich dagegen in Belgien bis ins 13. Jahrhundert, wie der Marien-Schrein des Nicolaus von Verdun[1]) in Tournai vom Jahr 1205 und der noch beträchtlich jüngere Sarkophag des heiligen Maurus im Besitz des Herzogs von Beauffort[2]) bezeugen. Die Dachfläche zwischen den Kreisen ist mit flachgetriebenen Ornamenten bekleidet, die am Mangold-Schrein noch im ursprünglichen Zustand erhalten sind und lebhaft an die gleichartige Verzierung an derselben Stelle des Heribert-Schreines erinnern. Die großen Rundfelder werden durch kleinere, glatt ausgegoldete kreisförmige Mulden miteinander verbunden, wie sie in gleicher Größe und von demselben Perlstab eingefaßt, auch in der Umrahmung des Stabloer Altaraufsatzes zu sehen sind. Die Dachknäufe, soweit ursprünglich, sind als Pinienzapfen gestaltet, eine Form, die von Maastricht aus vereinzelt auch nach Aachen gedrungen ist. Die alten Kämme sind nur an den Schmalseiten erhalten und reichen hier entgegen dem rheinischen Gebrauch, der sie nur als First- und Giebelbekrönung verwendet, an den Kanten des Kastens bis zum Sockel herunter. Die Schmelzarbeit ist nur ganz sparsam angewandt, um so reichlicher dagegen der billigere Ersatz des Braunfirnisses mit vergoldeten Ornamenten, den die Maas-Schule mit Vorliebe gepflegt hat. Der Mangold-Schrein hat diesen Schmuck ziemlich vollständig bewahrt: Die Streifen mit Goldranken auf gebräuntem Grund umziehen das Dach und bedecken den Rahmenbau mit Ausnahme der schrägen, mit Stanzblech beschlagenen Flächen. Hier nun stoßen wir auf ein weiteres technisches Merkmal, das wie die Steinfassung in Löchern als ein typisches Leitmotiv zur Bestimmung der Godefroid-Werke dienen kann, die Muldenverzierung. In bestimmten Abständen sind in die durch Braunfirnis oder durch Gravierung und Punzenschlag gemusterten Belagstreifen runde, ovale oder rosettenförmige Mulden eingeschlagen und blank ausgegoldet. Sie sollten die kostspielige Edelsteinausstattung ersetzen, wie der Braunfirnis das Email. Diese Bestimmung ist deutlich zu erkennen am Mangold- und am Servatius-Schrein, wo je vier ovale Mulden um eine runde in regelmäßiger Wiederkehr so zusammengestellt sind, wie sonst die Steine auf den Belagplatten der Gesimse (vergl. Tafel 71).

Auf Grund dieser Kriterien darf man den Sarkophag des heiligen Hadelinus in Visé an der Maas, ursprünglich in Celles bei Lüttich[3]) (lang 150, hoch 54 cm), und den SERVATIUS-SCHREIN IN MAASTRICHT (Tafel 71 und 72) für Godefroid de Claire in Anspruch nehmen.

Der erstere hat die Ausstattung seines Satteldaches im 18. Jahrhundert eingebüßt; nur die acht getriebenen Reliefbilder mit Darstellungen aus dem Leben der Heiligen Hadelin und Remaclus an den Langseiten, die Figuren der Schmalseiten und die Umrahmung sind wohl erhalten. Den Rahmen zieren dieselben Goldranken auf Braun, unterbrochen durch die Mulden in Form von Vierblattrosetten, die wir vom Mangold-Schrein kennen und am Servatius-Schrein wiederfinden. Besonders klar kommt der Stil des Meisters in den Silberreliefs, die der charakteristischen, wagrecht und senkrecht laufenden Inschriften nicht entbehren, zum Ausdruck. Schon Reusens[4]) hat die Ähnlichkeit mit den Reliefplatten des Stabloer Altaraufsatzes hervorgehoben, die in der Komposition wie in Einzelheiten so augenfällig ist, daß die unvermeidlichen Veränderungen des Renaissance-Zeichners des Aufsatzes sie nicht verwischen konnten. Aus diesem Grunde ist der Hadelinus-Schrein den älteren Arbeiten Godefroids aus der Zeit um 1150 zuzurechnen.

Der ausgezeichnet erhaltene Servatius-Sarkophag[5]) in Maastricht steht dagegen der Entstehungszeit der Schreine von Huy näher, deren Aufbau er in allem wesentlichen wiederholt. Die Langseiten des Kastens (lang 175, hoch 74, breit 49 cm) teilt der Rahmenbau in je drei Felder, deren jedes zwei sitzende Apostel enthält, die hier durch Pilaster mit Rundbogen getrennt werden. Die Figuren selbst finden in Haltung, Kopfbildung, Faltenbehandlung und auch in der Form der mit Braunfirnis verzierten Sitze ihre nächsten Analogien in denjenigen des Heribert-Schreines zu Deutz. In die Dachflächen sind die vertieften Rund-

[1] Revue de l'Art chrétien, 1892, S. 308. Abgeb. auch bei Ysendyk, Documents classés de l'Art dans les Pays-Bas, Châsses, T. 6.
[2] Ysendyk a. a. O., Châsses, T. 1 u. 2.
[3] Abgeb. J. Helbig a. a. O., T. IX. — Genau beschrieben im Catalogue officiel der Exposition de l'Art ancien au Pays de Liége 1881; IV. section, S. 32 Nr. 12.
[4] Reusens, Elements d'arch. I, S. 471.
[5] Ysendyk a. a. O., Châsses, T. 3, 4.

felder — deren Relieffiguren wieder die quer übergelegten Schriftbänder halten — eingelassen, die Giebelkämme gehen an den Seiten bis zum Boden herab, und die äußeren Knäufe des Firstkammes sind als Pinienzapfen gestaltet. Die Übereinstimmung mit Huy kommt noch mehr in der Verzierungsart zum Ausdruck. Auch der Servatius-Schrein ist emailarm; an den Langseiten ist überall dort, wo an rheinischen Schreinen Schmelzplatten sich finden, vergoldetes Ornament auf Braunfirnis — oft Emailmuster nachahmend — angebracht, wechselnd mit gravierten Kupfertafeln, deren Mulden in der üblichen



Abb. 19. Godefroid-Triptychon der Kreuzkirche in Lüttich

Anordnung der Edelsteine eingeschlagen sind. Auch die großen Mulden in Form achtblättriger Rosetten, die hier die Bogenzwickel füllen, haben an den rückwärtigen Schmalseiten des Mangold- und des Domitian-Schreines schon ihre Vorläufer.

Die Schmelzarbeit beschränkt sich auf eine Anzahl rechteckiger Belagplatten der Giebelseiten mit ziemlich konventionellen geometrischen Mustern in gemischter Technik und auf die Nimben der getriebenen Figuren.

Eine noch bescheidenere Rolle spielt das Email an den beiden Godefroid-Sarkophagen von Huy; jeder enthält nur eine Giebelfüllung mit mehrfarbig abschattiertem Blattwerk auf den vorderen Schmal-

seiten. So wenig das ist, so wertvoll ist es doch als Hilfsmittel zur Bestimmung einer weiteren Gruppe von Werken des Godefridus.

Denn genau das gleiche Schmelzornament ist wiederholt an einem als Flügelaltärchen gestalteten RELIQUIAR DES HEILIGEN KREUZES (hoch 55 cm) in der Kirche Ste. Croix zu Lüttich (Abbildung 19).[1]) Das Mittelstück, von einem halbkreisförmigen Aufsatz mit der Halbfigur Christi überragt, enthält in Treibarbeit zwei stehende Engel, die das lignum vitae tragen; darunter in einer halbrunden Nische eine Gruppe von Heiligen (resurrectio sanctorum), mit Nimben in Braunfirnismalerei. Auf den Flügeln in Flachrelief paarweise vereinigt die Brustbilder der Apostel, deren Namen wagrecht und senkrecht mit denselben Typen wie auf dem Schrein von Visé von rückwärts eingeschlagen sind. Die Ränder decken gravierte Kupferstreifen mit runden und Vierblattmulden, den Grund begrenzt der gestanzte Perlstab. In Email ist eine halbrunde Platte mit einem Engel und der Beischrift Misericordia über der Kreuzreliquie ausgeführt, den Engelplatten auf dem Dach des Heribert-Schreins gleichend, ferner drei Stücke mit Blattwerk über dem Mittelbogen und einige schmale Belagplättchen im Aufsatz. Die Edelsteine unter den letzteren sind in Löcher gefaßt. Solche Flügelaltäre waren, nach der noch erhaltenen Anzahl zu schließen, ein beliebtes Erzeugnis Godefroids und seiner Schüler.

Das Exemplar, welches das South Kensington-Museum aus der Sammlung Soltykoff erworben hat, scheint fast ein Gegenstück des Lütticher Triptychons zu sein, wenn man nur die Abbildung bei Labarte[2]) betrachtet. Ein Vergleich der Originale ergiebt aber ein anderes Bild. Das Londoner Stück entbehrt ganz der wundervollen Sorgfalt der Ausführung, die das Reliquiar der Kreuzkirche in Lüttich auszeichnet. Das Schmelzwerk, sowohl die Platte mit den Frauen am Grabe als der ornamentale Rand der Flügel, die Treibarbeit und die Gravierung der Ranken und Mulden auf dem Rand des Mittelstückes sind auffallend roh und unbeholfen. Außerdem verraten das Filigran in den Nimben der beiden Engel und der Faltenwurf der flachgetriebenen Apostel auf den Flügeln eine viel jüngere Stilperiode. Wir haben es hier ohne Frage nicht mit einer gleichzeitigen Wiederholung durch eine ungeübte Schülerhand, sondern mit einer bereits dem 13. Jahrhundert angehörigen Nachbildung eines Originals aus der Mitte des 12. Jahrhunderts zu tun.

Bei den weiteren Exemplaren ist der persönliche Stil Godefroids dagegen unverkennbar.

Die zwei besterhaltenen, untereinander sehr ähnlichen TRIPTYCHEN sind mit der SAMMLUNG DUTUIT in das Petit Palais zu Paris gekommen. Beide enthalten im Mittelfeld eine als Doppelkreuz gefaßte Kreuzreliquie, die von zwei stehenden, in Hochrelief getriebenen Engeln getragen wird. Darunter befindet sich je eine querrechteckige Schmelzplatte mit den Frauen am Grabe des Auferstandenen; das Stanzblech auf den Schrägen ist an beiden Stücken aus derselben Form geschlagen, die Rahmen sind rundum mit Rosettenmulden zwischen gravierten Ranken und Blättern auf gestanztem Grund verziert. In die Flügel sind Schmelzplatten mit den paarweise geordneten Halbfiguren der Apostel eingefügt, wobei jedes Bildfeld durch einen emailfreien, schraffierten und mit Steinen in Lochfassung besetzten Streifen vom anderen getrennt ist. Die Varianten sind nicht erheblich: über den Aposteln zeigt das größere, in einem Doppelbogen abgeschlossene Triptychon (Abbildung 20) emaillierte Engel knieend in ganzer Figur, das kleinere — mit halbkreisförmigem Abschluß — geflügelte Halbfiguren, die Scheiben in den Händen tragen, ein vom Künstler sehr oft wiederholtes Motiv.[3]) Die Farbenstimmung ist auf dem größeren Exemplar lebhafter, die Nimben mehrfarbig blau, türkis, grün mit weißen Rändern, die Gewänder vorwiegend in Grün und Gelb getönt; bei dem kleineren herrschen die blau-grünen Töne vor und die Nimben sind gleichmäßig dunkelblau mit weißen und gelben Rändern. Derartige Unterschiede der Schmelzfärbung, ob warm oder ob kalt abgestimmt, ob mehr oder weniger Rot beigefügt ist, beweisen nichts gegen die Gemeinsamkeit des Entwurfs durch einen Künstler und die Ausführung

[1] Helbig a. a. O. T. X. und Album de l'Exposition de l'Art ancien au pays de Liège, I, T. XIV.

[2] Labarte, Album II, T. 145.

[3] Das kleinere Triptychon des Petit Palais ist abgebildet von Marcou in der Gazette des Beaux-Arts 1903, Februar, Heft 548, S. 139. Marcou führt als verwandte Stücke wieder das Exemplar des South Kensington-Museums aus dem 13. Jahrhundert und das sog. Floreffe-Triptychon im Cinquantenaire-Museum zu Brüssel an. Auch das letztere, das übrigens nicht aus Floreffe stammt, ist ein Werk des 13. Jahrhunderts und hat mit den Godefroid-Triptychen nichts zu tun.

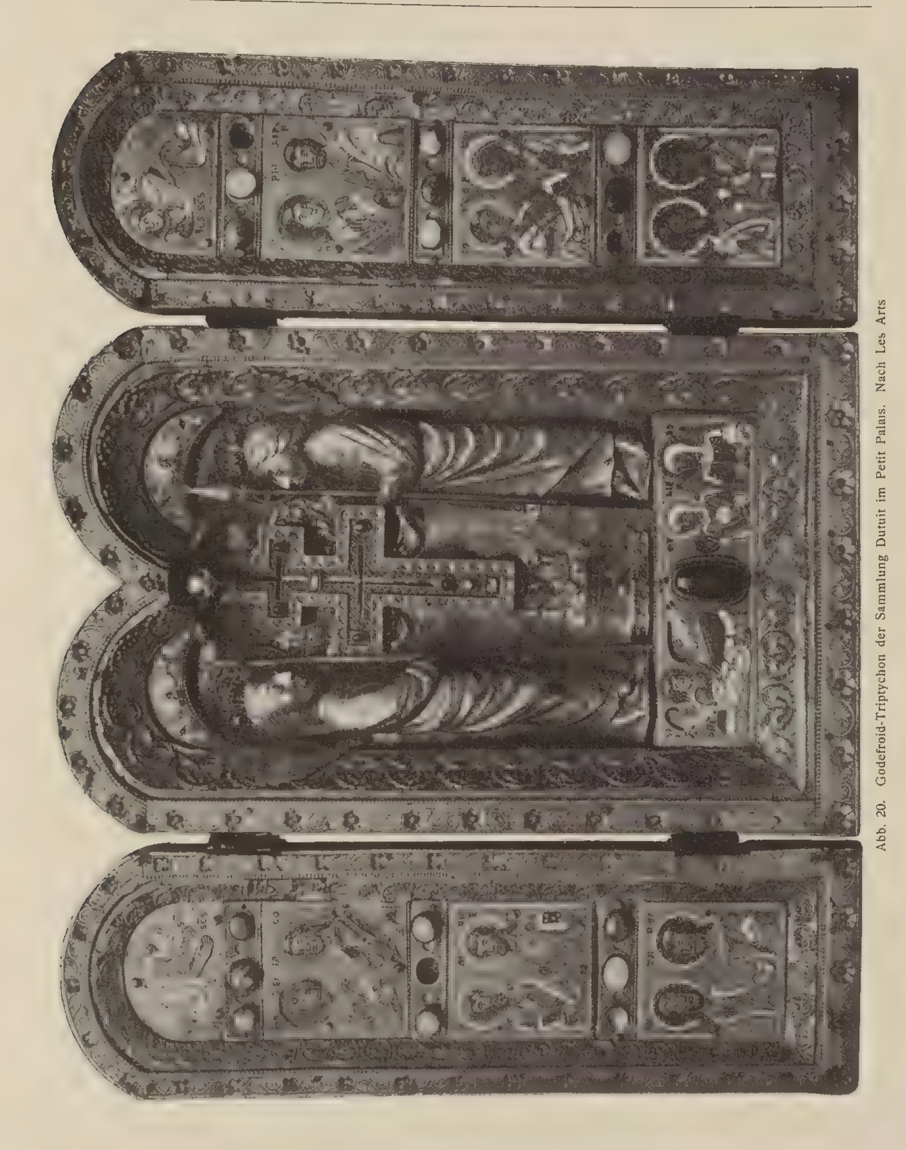


Abb. 20. Godefroid-Triptychon der Sammlung Dutuit im Petit Palais. Nach Les Arts

in einer Werkstatt, denn sie begegnen uns auch nebeneinander an einem und demselben Gegenstand. Der beste Beweis für die Einheitlichkeit des Künstlers ist neben den technischen Merkmalen der Muldenverzierung, des Stanzbleches, der Steinfassung u. s. w. die Zeichnung der Figuren. Die charakteristischen Kopftypen des Godefridus, entweder bartlos mit wohlgeordneten Locken oder bärtig mit ausgesparten Glanzlichtern auf den Scheiteln, die auf nackten Teilen scharf eingezeichnete Muskulatur, die Haltung und Bewegung der Hände, alles das läßt sich vom Alexander-Reliquiar und von den Stabloer Altarscheiben an bis zu seinen spätesten Werken in Schmelzarbeit sowohl wie in getriebener Darstellung deutlich verfolgen. Die beiden untereinander so gleichartigen Flügelaltäre des Petit Palais sind in dieser Hinsicht wichtige Verbindungsglieder. Denn die Apostel des kleineren Triptychons schließen sich noch an die Figuren des Alexander-Reliquiars von 1145 und des Stabloer Altars, während diejenigen des größeren die spätere Periode des Heribert-Schreines vertreten. Vergleicht man die Gesichtsbildung, die Haarbehandlung, die Bartform, speziell der Apostel Philippus und Petrus (auf dem rechten Flügel), mit denjenigen des h. Heribertus auf den Rundbildern des Schreines mit der Heilung des Besessenen (Tafel 86) oder der Versöhnung mit Kaiser Heinrich II. (Tafel 87), so kann man nicht verkennen, daß hier mehr als Schulverwandtschaft vorliegt, daß darin die Hand eines und desselben Künstlers zur Erscheinung kommt. Daß dieser Künstler nur Godefroid sein kann, ergiebt sich aus der engsten Verwandtschaft der Dutuit-Triptychen mit demjenigen der Lütticher Kreuzkirche, das wiederum die Verbindung mit den beglaubigten Schreinen von Huy herstellt.

Die Düsseldorfer Ausstellung konnte diese Gruppe von Flügelaltären durch das ANDREAS-TRIPTYCHON (hoch 40 cm) des Trierer Domschatzes veranschaulichen, das durch eine im Jahre 1605 in das Mittelstück eingefügte, ebenso plumpe wie häßliche Figur des Apostels Andreas leider sehr entstellt ist (Tafel 73). Die Schmelzplatten der Flügel enthalten jederseits drei Felder mit Bildern aus der Legende des heiligen Andreas, die wie bei den Pariser Stücken durch unemaillierte Streifen mit eingekitteten Steinen getrennt sind.

Nachweislich aus dem Schatz der Abtei Wibalds stammt ein Flügelaltar, den die zur Zeit der Revolution flüchtig gewordenen Mönche von Stavelot bei einer Familie Walz in Hanau zurückgelassen haben, die es noch bewahrt (hoch 40 cm).[1] Er birgt im Inneren zwei kleine Triptychen aus byzantinischem Goldemail, die vielleicht Wibald selbst von einer seiner Gesandtschaftsreisen aus Konstantinopel mitgebracht hatte. In die beiden Flügel sind je drei runde Schmelztafeln mit Bildern aus dem Leben Kaiser Konstantins — die Kreuzvision, Schlacht an der milvischen Brücke, Taufe durch Papst Silvester — und aus der Legende der Kreuzfindung durch seine Mutter, die Kaiserin Helena, ganz im Stil der Rundscheiben des Heribert-Schreines eingefügt (Abbildung 21 und Tafel 117). In der Zeichnung dieser Schmelzplatten lassen sich, abgesehen von den typischen Inschriften, manche Parallelen zu den Bildern aus dem Leben Heriberts aufweisen — die Vorhänge im Hintergrund, die quer durch das Bildfeld laufenden Bogen, der Flammenkranz um die Kreuzvision, die von der Hand Gottes in den Wolken ausgehenden Strahlen – lauter Motive, die auf dem Stabloer Altaraufsatz und auf vielen anderen Godefroid-Werken sich wiederholen. Auch die technischen Kennzeichen, wie die Steinfassung, die Silberknöpfe statt Perlen, der Braunfirnis und die Mulden — hier in Lilienform wie am Hadelinus-Schrein von Visé — fehlen dem Hanauer Triptychon nicht.

Ein wesentlich kleineres Exemplar (hoch 27 cm), aus dem bischöflichen Schatz von Lüttich herrührend, mit Engeln und Szenen der Auferstehung in Email auf den Flügeln, hatte der Herzog von Aremberg aus seiner Sammlung im Sommer 1902 zur Ausstellung im Gruuthuus von Brügge gebracht.[2])

Das große Kreuztriptychon des Brüsseler Museums im Parc du Cinquantenaire hat dagegen mit der Godefroid-Werkstatt nichts mehr zu thun.[3]) Es hat zwar die Flügelaltarform und den Inhalt de ligno sancto, entbehrt aber aller jener formalen und technischen Merkmale, die wir von den vorgenannten Triptychen kennen. Die Filigranbehandlung und die Niellen an Stelle der Kupferemail weisen dieses Stück an die Schule von Namur und ins 13. Jahrhundert.

[1] Bock, Die byzantinischen Zellenschmelze, S. 226, T. XI.
[2] Katalog der Exposition des Primitifs flamands. Section d'Art ancien, S. 50.
[3] Abgeb. L'Art pour tous, 14. Jahrg., Nr. 368.

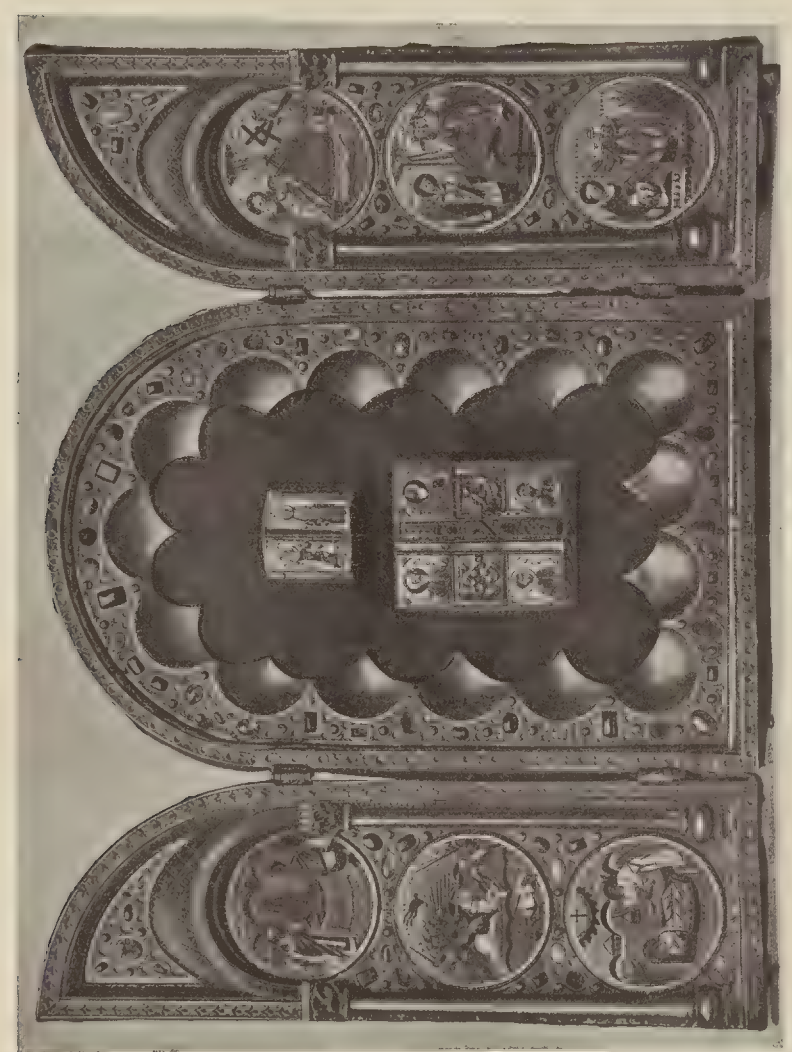


Abb. 21. Godefroid-Triptychon aus Stablo in Hanau. Nach Bock

Die Triptychen von Trier und Hanau bilden den Übergang zu zwei, offenbar von derselben Hand geschaffenen reich emaillierten KREUZEN, die untereinander Gegenstücke bilden. Eines davon, das aus Xanten stammen soll, hatte das Charlottenburger Beuth-Schinkel-Museum in Düsseldorf zur Ausstellung gebracht (Tafel 74); das andere, von Neumann[1]) seltsamerweise dem Eilbertus von Köln zugeschrieben, befindet sich im British Museum (Abbildung 22). Die Verteilung von Bildfeldern und Ornament ist auf beiden Kreuzen (hoch 37 cm, breit 26 cm) vollkommen identisch, nur die figürlichen Darstellungen wechseln.



Abb. 22. Kreuz im British Museum

Auf dem Charlottenburger Exemplar sind in der Vierung und an den Enden fünf Szenen aus der Legende der Kreuzfindung durch die Kaiserin Helena in der üblichen polychromen Grubenschmelzmalerei mit ausgesparten Fleischpartien - die Haare sind bei einzelnen Figuren auch emailliert — dargestellt. Oben die Kaiserin, das Kreuz anbetend, in derselben Haltung wie die Engel auf dem oben abgebildeten Dutuit-Triptychon: links die Aussage der Juden über die Fundstelle des Kreuzes, rechts die Feuerprobe, unten die Inventio crucis, in der Mitte die Probe seiner Echtheit durch die Auferweckung eines Toten. Wiederum kann man die gleichen Gesichtstypen und die Haarbehandlung wie auf dem Heribert-Sarkophag feststellen. Die Ornamentik bringt einen weiteren Beweis für die Identität unseres Maasmeisters mit dem Schöpfer des Deutzer Schreines. Die Flächen zwischen den Bildern füllen über Eck gestellte Quadrate, darin je ein Kreuz aus abschattierten Blättern, umgeben von einem Rändchen mit farbigen Vierblatt-Rosetten in Zellentechnik. An den Rändern entlang läuft eine schmale Borte mit dem blau-weiß-roten Rosettenmuster, das vom Lütticher Kreuzkirchen-Triptychon uns bereits bekannt ist. Die Zwickel sind zur Aufnahme von Steinen und Perlen durchlocht. Das gleiche System der Flächengliederung durch Quadrate mit Figuren und Rauten mit Ornament hat der Meister auf den pilasterartigen Streifen der linken Dachseite des Heribert-Schreines angewandt; auch dieselben Blattformen, je vier über Kreuz gestellt, kehren dort wieder.

Das Londoner Kreuz, durch dieselbe starke und reiche Farbigkeit ausgezeichnet, außerdem im vollen Besitz des Edelsteinbesatzes, bringt an Stelle der Helena-Legende alttestamentarische Kreuzsymbole: oben Moses und Aaron vor der ehernen Schlange, links Elias und die Witwe von Sarepta, rechts Aaron in Ägypten beim Passahfest das Tau auf ein Haus schreibend, unten Josua und Kaleb mit der Traube aus dem gelobten Lande, in der Mitte Jakob, seine Enkel Ephraim und Manasse mit gekreuzten Händen segnend. Die Abbildung zeigt die absolute Übereinstimmung beider Kreuze in den Ornamenten.

[1] Neumann, Welfenschatz, S. 190.

Eine andere Kreuzgattung der Godefroid-Werkstatt veranschaulicht am besten das mächtige ALTARKREUZ DES SOUTH KENSINGTON-MUSEUMS (hoch 68 cm, Tafel 75). Im Urzustand ist es nicht erhalten: die Platten auf der Vierung vorne und hinten sind durch zwei ziemlich rohe Grubenschmelztafeln der Hildesheimer Gattung, auf die ich später zurückkommen werde, schon frühzeitig ersetzt worden; außerdem hat die Spätgotik krauses Laubwerk in die Kreuzwinkel eingefügt. Der Crucifixus aus vergoldeter Bronze ist wohl ebenfalls eine Zutat der norddeutschen Werkstatt, die die Vierungstafeln mit dem Lamm und Gottvater geliefert hat. Alles andere, auch der dreiseitige Fuß, auf dessen Flächen je ein Baum zwischen zwei Vögeln von rein byzantinischer Stilisierung, wahrscheinlich unmittelbar nach einer griechischen Buchmalerei in Grubenschmelz kopiert ist, ist ursprünglich. Die rechteckig erweiterten Kreuzenden tragen auf der Rückseite vergoldete Mulden, vorne Schmelzplatten mit denselben Bildern wie das Kreuz des British Museum. Oben Jakob seine Enkel segnend, links Aaron als Tauschreiber, rechts Elias und die Witwe von Sarepta, unten Moses und Aaron neben der ehernen Schlange. Ein Vergleich der Abbildungen zeigt die Verwandtschaft mit den vorher aufgezählten Godefroid-Werken klar genug.[1]

Hierzu gehören drei etwa 50 cm hohe Kreuze im Brüsseler Cinquantenaire-Museum, alle aus belgischen Kirchen stammend. Das vollständigste unter ihnen (Inventar Nr. 3841) trägt auf Schaft und Armen fünf ziemlich derb ausgeführte Schmelztafeln: oben Aaron, auf die Stirne der Leviten ein T malend (Beischrift Similis Aaron), links Abel mit dem Lamm, rechts Kain mit Holzbündel und Keule (Chaim), unten Moses mit den Gesetztafeln vor der ehernen Schlange und wiederum Aaron das T auf ein Haus malend (Mactatio agni). Auf den rechteckig erweiterten Kreuzenden sind Bergkristalle in gravierte und gelochte Kupferplatten eingelegt. In der Figurenzeichnung ist der Stil Godefroids leicht zu erkennen, die Ausführung blieb aber wohl Schülerhänden überlassen.

Das zweite Exemplar (Inventar Nr. 1223) ist im 14. Jahrhundert gründlich umgearbeitet worden und scheint von vornherein aus Überresten eines größeren Reliquienschreines zusammengestellt zu sein. Vorder- und Rückseite sind heute voneinander getrennt. Die Schmelzplatten auf den Kreuzenden der letzteren waren ursprünglich Nimben von Heiligenfiguren; die Belagstücke auf Schaft und Armen der Vorderseite mit Muldenverzierung und emailliertem Blattwerk gleich demjenigen auf dem Kreuz des South Kensington-Museums sind verschnitten. Nur die Schmelzscheiben an den Enden und auf der Vierung dieser Seite sind für das Kreuz selbst angefertigt. Dargestellt sind ein Engel, eine Halbfigur mit der Beischrift Sibilla, David die Harfe schlagend, Abacuc und Jezechiel.

An dem dritten Kreuz (Inventar Nr. 9926) sind nur die emaillierten Streifen auf den Schäften, von gleicher Hand wie diejenigen des großen Londoner Kreuzes, erhalten.

Auch das National-Museum in München besitzt ein Altarkreuz dieser Gattung (hoch 43 cm), dem ein Limousiner Crucifixus aufgelegt und ein aus verschiedenen Fragmenten zusammengebauter Sockel untersetzt ist.[2]

Vereinzelte Schmelzplatten, die zu derartigen Kreuzen, zu Buchdeckeln, Reliquienkästen u. a. gehört haben, sind — aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang losgelöst, noch in großer Anzahl in öffentlichen und privaten Sammlungen verstreut. Ich will der Vollständigkeit halber die wichtigeren kurz aufzählen, da sie das Bild des fruchtbaren und — im Gegensatz zu der Kölnischen Benediktiner-Werkstatt — häufigen Wiederholungen keineswegs abgeneigten Laienbetriebes Godefroids verstärken. Ich bemerke im voraus, daß in der Figurenzeichnung überall der Stil des Meisters, in der Schmelzbehandlung die gewohnte Technik seiner Werkstatt, nicht aber in der Ausführung immer dieselbe Hand zu erkennen ist.

Ein mittelgut durchgeführtes und ebenso für die Zeichnung wie für die Schriftform ganz charakteristisches Beispiel aus der Zeit der Trierer und Hanauer Triptychen ist die Rundscheibe von 9,5 cm Durchmesser im Berliner Kunstgewerbe-Museum, auf der die Caritas dargestellt ist umgeben von sechs Gläubigen, welche Kelch und Hostie darbringen, mit der Randschrift: Deus Caritas est. Qui manet in Caritate, in deo manet et deus in eo. Durch sorgfältige Durchführung und beste

[1] Das Kreuz stammt aus der Sammlung P. Leven in Köln, Auktions-Katalog von 1853, Nr. 707.

[2] Abgeb. Katalog des Bayrischen National-Museums Band V, Tafel XV, Nr. 220.

Erhaltung ausgezeichnet ist eine querrechteckige Platte desselben Museums, auf der sechs Prophetenfiguren unter Rundbogen dargestellt sind.

In Düsseldorf waren ferner eine rechteckige Platte mit der Anbetung der Könige (hoch 11, breit 13 cm) von flüchtiger Arbeit aus dem Sigmaringer Museum und die spitzovale Tafel des Aachener Münsters, die durch moderne Zutaten zu einem vierpaßförmigen Pectorale erweitert worden ist (Abbildung 23). Die Darstellung des thronenden Christus ist bemerkenswert durch die sieben Lampen (VII lampades ante tronum que sunt VII spiritus dei) und durch die beiden Zweige des Lebensbaumes mit zwölf Früchten (Lignum vite ferens fructus XII). Ein vollständiges Vierpaß-Phylacterium[1]) hatte im Jahr 1880 die Gräfin de Robiano zur retrospektiven Ausstellung in Brüssel entliehen. Im Berliner Kunstgewerbemuseum ist ein ähnliches Vierpaßreliquiar aus dem Besitz Seiner Königlichen Hoheit des Prinzen Friedrich Leopold von Preußen ausgestellt. Das British Museum bewahrt vier einen Vierpaß — ohne das quadratische Mittelstück — bildende Halbkreisplatten, darauf der Evangelist Johannes, zwischen den von Godefroid so oft dargestellten Vorhängen sitzend, Moses vor der ehernen Schlange, Aaron das T schreibend (Beischrift Similis Aaron, wie auf dem Brüsseler Kreuz) und Isaaks Opferung. Die Verwendung solcher Vierpaß-Zusammenstellungen veranschaulicht — außer dem später zu erwähnenden Stabloer Tragaltar und dem Gondulphus-Reliquiar in Brüssel - ein Scheibenreliquiar (auf gotischem Fuß), das aus der Brüsseler Sammlung Meyers in die Sammlung Odiot übergegangen und im Auktions-Katalog der letzteren sowie in der Gazette des Beaux-Arts[2]) abgebildet ist.



Abb. 23. Schmelzplatte im Aachener Münsterschatz

Zu den bedeutendsten Fragmenten des British Museum zählen zwei große konkave Halbkreisplatten, die heute zu einer tellerartigen Mulde zusammengefügt sind.[3]) Auf der einen sind zwei rauchfaßschwingende Engel, auf der anderen die fast wagrecht knieende Gestalt eines Henricus episcopus dargestellt, der als Donator eine große Tafel, wohl einen Altaraufsatz, in den Armen hält. Die Farbenstimmung, in der ein von Godefroid zuweilen verwendetes tiefes Manganviolett auffällt, erscheint besonders düster, weil die Vergoldung abgerieben ist. Aus einer Randschrift ergibt sich, daß der Donator der Bischof von Winchester Henry de Blois (1129—1171) ist. Die aus historischen Gründen von Franks vorgeschlagene Datierung auf die Jahre zwischen 1139 und 1146 ist Konjektur; nach dem Stil würde man die Platten nicht wohl vor die Mitte des 12. Jahrhunderts setzen können.

Weiter sind aus dem Besitz des British Museum zu erwähnen zwei gewölbte Zwickelstücke, darauf geflügelte Halbfiguren Religio und Fides und zwei Gebote (Memento ut diem sabati custodias und Non abebis deos alienos coram me), die sich eng an die Sigmaringer Scheiben vom Stabloer Altar anschließen und daher der Zeit um 1150 angehören; eine große quadratische Tafel mit der Heilung Namans im Jordan, allem Anschein nach ein eigenhändiges Werk Godefroids; eine hochrechteckige

[1] Abgeb. L'Art ancien à l'exposition nationale belge von C. de Roddaz, S. 17.
[2] Gazette des Beaux-Arts 1878 und Collection Ernest Odiot, Nr. 46.
[3] Abgeb. und von Franks beschrieben im Archeol. Journal X, S. 9.

Platte, Aaron und Moses neben der ehernen Schlange mit den typischen Beischriften, die im 14. Jahrhundert mit Verwendung von Muldenstreifen zu einem Buchdeckel verarbeitet wurde; von einem Kreuz stammt ein Querrechteck, das die so oft vorkommende Osterdarstellung (Phase) des Tauschreibers vor dem Hause mit dem geschlachteten Lamm enthält, wie das vorhergehende Stück zeitlich und stilistisch dem Charlottenburger Kreuz, dem Heribert-Schrein und dem Hanauer Triptychon anzureihen, also um 1160 etwa entstanden.

Eine minder geübte Schülerhand verraten zwei schmale Stücke, mit dem Apostel Jacobus und einem namenlosen Apostel, das erstere unter Zuhülfenahme ornamentaler Emailstreifen derselben Werkstatt zu einem Buchdeckel verwendet; noch schlechter ist eine kleine Rundscheibe mit dem Brustbild des Propheten Jzaias.

Interessant durch die ungewöhnlichen Darstellungen ist ein Satz von vier quadratischen Platten, von welchen zwei — mit einem bogenschießenden Kentauren und einem Drachentöter — in der auch an deutschen Schmelzwerken reichen Sammlung Martin Le Roi in Paris[1]) sich befinden, während die beiden anderen in englischem Privatbesitz sind.[2]) Die eine zeigt Simson, dem Löwen das Maul aufreißend, die andere Alexander den Großen auf dem Greifenwagen, ein Motiv, das auch in der Seidenweberei, Stickerei und Plastik öfter wiederholt worden ist.

Das Museum von Lille hat kürzlich eine etwa 25 cm hohe Schmelzplatte in Form eines Kreisausschnittes erworben, auf der Gideon und die von der Hand Gottes ausgehenden Strahlen dargestellt sind. Das Email ist fast ganz ausgebrochen, der Stil der Zeichnung rückt das Stück an den Stabloer Altaraufsatz.[3])

Der Louvre zählt sechs, in der Apollogalerie ausgestellte membra disjecta aus der Werkstatt Godefroids: zwei Rechtecke mit Aaron, der das T einmal auf das Haus mit dem geschlachteten Lamm (Hoc est Phase), das andere Mal auf die Stirne der Leviten schreibt (Similis Aaron), dann Maria, Josef und die Anbetung der heiligen drei Könige auf einer Rundscheibe; diese drei Stücke von ziemlich grober Ausführung. Erheblich sorgfältiger gearbeitet, genau in der Art des Charlottenburger Kreuzes und der Flügelaltäre in Trier und Hanau, sind drei von Kreuzarmen stammende Querrechtecke, deren jedes zwei Bilder nebeneinander aufweist: den Evangelisten Marcus und die Opferung Isaaks, den Evangelisten Lucas nebst Melchisedek und Abraham, einen Cherubim und Eraclius Rex, den Chosroes unterwerfend.[4])

Eine Halbkreisplatte mit einem Engel im Louvre und eine Tafel mit der Geburt Christi im South Kensington-Museum sind so auffallend minderwertig in der Zeichnung und Schmelzarbeit, daß sie schwerlich der Godefroid-Werkstatt entstammen.

Als vollständig erhaltenes Werk ist hier der tafelförmige TRAGALTAR anzureihen, den die Düsseldorfer Ausstellung aus dem Diözesan-Museum in Augsburg entliehen hatte (lang 33 cm, breit 26 cm; Tafel 76 und 77). Er hat nur vier Eckstücke aus Grubenschmelz — die Halbfiguren des Melchisedek, Abels, der Witwe von Sarepta und Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend — und diese sind schlecht erhalten. Trotzdem ist nicht nur ihre Zugehörigkeit zur Godefroidgruppe, sondern auch ihre Entstehung in der Zeit der Flügelaltäre durch einen Vergleich mit den Frauen am Grabe auf den Dutuit-Triptychen ohne weiteres ersichtlich. Künstlerisch bedeutender ist die Unterseite (die Eckstücke sind 1370 zugefügt), welche die Braunfirnisverzierung außerordentlich wirkungsvoll zur Geltung bringt. An der gewohnten Anordnung der Beischriften, neben und untereinander, ist auch hier festgehalten. Die Halbfiguren der Fortitudo, Justitia, Temperantia und Prudentia finden ihre nächsten Parallelen, was die Kopftypen betrifft, in den Ballspielern der getriebenen Dachbekleidung des Heribert-Schreines.

[1] Abgeb. von Gaston Migeon in Les Arts 1902, Nr. 10, S. 2.

[2] Farbig abgebildet in The Art Treasures of the United Kingdom, T. 6.

[3] Mitteilung von M. Marquet de Vasselot. Verwandt scheint die von Molinier a. a. O., S. 151, abgebildete Scheibe.

[4] Diese nicht häufige Darstellung ist für ein Kreuz wohl motiviert. Denn Kaiser Heraclius hatte das von den Sassaniden erbeutete Kreuz Christi durch seinen Perserkrieg und den Friedensschluß vom Jahre 628 wieder für die Christenheit erworben und im Triumph nach Jerusalem und Konstantinopel eingeführt. — Das Gegenstück dieser Tafel des Louvre ist abgebildet bei Willemin, Documents inédits I, T. 72. Es zeigt wieder einen Cherubim und den Triumphzug des Heraclius, der das Kreuz in den Armen trägt.

Außerdem wiederholen sich Temperantia und Prudentia in gleicher Haltung auf den emaillierten Besatzstücken eines im 14. Jahrhundert neu montierten Buchdeckels im Großherzoglichen Museum in Darmstadt (Abbildung 24). Er enthält vier Eckstücke mit den Evangelisten, auf jedem Feld die dem Künstler so geläufigen Vorhänge und vier Scheiben mit den vorgenannten Tugenden. Die radial



Abb. 24. Buchdeckel in Darmstadt, gefaßt im 14. Jahrh.

gestellten Metallstege im Schmelzgrund der letzteren sind uns von den Nimben der Stabloer Altarscheiben bekannt; im übrigen sprechen der Stil der Zeichnung, die Schmelztechnik und die Form der Inschriften laut genug für die Werkstatt des Godefroid.

Ebenfalls durch eine gotische Fassung entstellt ist der Evangeliendeckel der Universitätsbibliothek in Lüttich, den als Mittelstück die Elfenbeinplatte des Bischofs Notker aus dem

10. Jahrhundert schmückt (hoch 35 cm, breit 24 cm).[1] Seine acht Schmelzplatten, je vier auf den Ecken und um das Mittelrelief, zeigen in außerordentlich feiner und farbenreicher Arbeit die Paradiesesflüsse Geon, Fison, Tigris und Eufrates, als lebhaft bewegte Männer mit großen Vasen gestaltet, und die Tugenden Fides, Fortitudo, Justitia und Temperantia. Die Datierung auf die Mitte des 12. Jahrhunderts ist durch die Gleichartigkeit der Detaillierung, speziell der Muskulaturzeichnung, mit den Scheiben des Wibaldaltares gegeben, der ja auch die vier Flüsse in Schmelzarbeit aufwies (Abbildung 25).



Abb. 25. Buchdeckel in Lüttich, Universitätsbibliothek

Unbedenklich darf man den durch die Ausstellung im Petit Palais 1900 wieder nach Gebühr berühmt gewordenen KREUZFUSS DES MUSEUMS IN ST. OMER, aus der Abtei St. Bertin,[2] für unsere Werkstatt in Anspruch nehmen (Tafel 116). Es sprechen dafür der Stil der Schmelzverzierung, die Form der reichlichen Inschriften und die Auswahl der Bilder; das Motiv der Evangelisten als plastischer Träger des Ganzen ist am Stabloer Tragaltar in Brüssel wiederholt. Molinier hat zwar dieses ausgezeichnete Werk der Maas-Schule einem nordfranzösischen Betrieb zugesprochen,[3] ohne aber seine Behauptung durch Vorführung verwandter, sicher französischer Denkmäler zu stützen. Auf der halbkugelförmig gewölbten Fußplatte ist dargestellt: Moses das Wasser aus dem Felsen schlagend (vergl. Tragaltar in Augsburg), Moses und Aaron vor der ehernen Schlange (Kreuze in London, viele Einzelplatten, Tragaltar von Stablo), Jakob seine Enkel Ephraim und Manasse segnend (auf den Kreuzen im British und South Kensington-Museum) und Aaron als Tauschreiber (auf denselben Kreuzen u. s. w.). Der Schaft des Kreuzfußes enthält auf seinen vier Seiten: Isaak mit dem Holzbündel auf der Schulter (Tragaltar von Stablo), Kaleb und Josua mit der Traube (Kreuz im British Museum), wobei Kaleb „Klef" geschrieben ist, was nicht für Frankreich spricht. Dann Elias und die Witwe von Sarepta (beide Londoner Kreuze), und schließlich wieder Aaron, die Stirnen der Männer aus dem Stamme Levi mit dem T bezeichnend. Die alttestamentarischen Symbole des Kreuzes waren natürlich anderen Betrieben, z. B. dem Fridericus, ebenso bekannt; aber die übereinstimmende Auswahl und der oft wiederkehrende

[1] Farbig abgebildet im Album de l'Exposition de l'Art ancien au Pays de Liège, edit. Claesen I, pl. 2.
[2] Annales archéolog. XVIII; Havard, Histoire de l'orfèvrerie française, S. 115.
[3] Molinier a. a. O., IV, S. 161.

Wortlaut der Beischriften (Similis Aaron signati, Hoc est Phase, Mactatio agni), die nicht Citate der heiligen Schrift sind, ist doch so auffallend, daß man sie als Stütze der auf Stil und Technik basierenden Bestimmung der niederlothringischen Herkunft des Kreuzfußes von St. Omer wohl heranziehen kann. Die Datierung auf die Jahre zwischen 1176 und 1186, die Deschamps de Pas in den Annales archéologiques vorgeschlagen hat, beruht auf der Voraussetzung, daß der Kreuzfuß speziell für St. Bertin geschaffen worden sei. Darüber ist aber nichts bekannt, und es liegt keine Ursache vor, mit der Datierung aus dem dritten Viertel des 12. Jahrhunderts herauszugehen.

Der Kreuzfuß von St. Omer bietet uns nach einer andern Richtung noch eine erwünschte Aufklärung. Schon Labarte[1]) hatte darauf hingewiesen, daß er in seiner Form und den dargestellten Bildern fast wie ein Modell erscheint für jenen kolossalen Kreuzfuß, den Wibalds Zeitgenosse, der Abt Suger von St. Denis († 1152), als ein Werk beschreibt, das er durch aus Lothringen berufene Arbeiter — in einem Jahr fünf Mann, im andern sieben — hatte ausführen lassen. Es ist daher kaum gewagt, wenn man die Vermutung ausspricht, daß diese Künstler Sugers aus dem damals an Fruchtbarkeit und Leistungsfähigkeit alles überragenden lothringischen Betriebe, der Werkstatt Godefroids de Claire, nach Frankreich gekommen sind.

Daß im Betrieb Godefroids neben dem Meister nicht nur handwerksmäßig tätige Schüler, sondern auch Künstler von selbständiger Bedeutung beschäftigt waren, ergibt sich aus einer Denkmälergruppe, die einerseits alle Merkmale dieser Werkstatt aufweist, andererseits aber in der Zeichnung und in der Art der Schmelzverwendung von dem persönlichen Stil Godefroids so weit abweicht, daß man sie unmöglich ohne Zwang in das Werk des letzteren einreihen kann.

Den Übergang zu dieser Gruppe, die einige der schönsten Denkmäler des romanischen Grubenemails umfaßt, bildet der vorher besprochene Evangeliareinband der Lütticher Universitätsbibliothek.

Schärfer ausgesprochen ist der selbständige Charakter in dem TRAGALTAR DES BRÜSSELER MUSEUMS (Tafel 78), der vor anderen durch die in Bronze gegossenen Gestalten der Evangelisten an den Ecken der Basis sich auszeichnet.[2]) Seine Herkunft aus dem Klosterschatz von Stavelot ist durch die Art der Erwerbung glaubwürdig überliefert. Der Kasten ist ringsum mit figurenreichen Schmelzbildern bedeckt. An den Wänden die verschiedenen Todesarten der zwölf Apostel mit entsprechenden Überschriften: Martirium Pauli, Crucifixio Petri, Decollatio Jacobi u. s. w., dabei vielfach angebracht die von der Hand Gottes ausgehenden drei breiten Strahlen, die auch Godefroid selbst so oft verwendete. Den Altarstein des ganz emaillierten Deckels, eine Bergkristallplatte, umrahmen einen Vierpaß bildend zunächst vier Halbkreise, darin die Ecclesia und Synagoga, Samson die Tore von Gaza tragend und der vom Walfisch ausgeworfene Jonas. In den Zwickeln dieses Vierpasses Abraham und Isaak mit dem Holzbündel auf der Schulter, Moses mit den Gesetzestafeln vor der ehernen Schlange, Melchisedek und Abel, Kelch und Lamm darbringend. Oben in drei Feldern Christi Kreuztragung, die Passionsgruppe und die Frauen am Grabe; unten das Abendmahl, die Juden vor Pilatus und die Geißelung Christi (die Inschriften gibt Ausm Weerth)[3]).

Bei allen vorher aufgeführten Arbeiten Godefroids und seiner Schüler stehen die Figuren emailliert auf vergoldetem Grund. Hier ist umgekehrt der Grund mit Email gefüllt, und zwar in der Art der Kölnischen Tragaltäre (vergl. Farbentafel I) in Streifen und Feldern wechselnd Dunkelblau, Hellblau und Grün. Daraus würde sich als natürliche Folge ergeben, daß der Künstler die Figuren, um sie vom farbigen Grunde abzuheben, unemailliert in Vergoldung stehen läßt. Er hat aber doch zumeist an dem Gebrauch seiner Schule, die Gewänder zu emaillieren, festgehalten und sich durch starke Farbenkontraste, namentlich durch reichlichste Verwendung roten Glasflusses für die Gewänder, geholfen. Nur wenige Figuren, von den Carnationsteilen abgesehen, sind in Vergoldung stehen geblieben, und auch diesen ist durch Ausschmelzen der Faltenzeichnung mit rotem Email eine farbige Wirkung ver-

[1] Labarte, Histoire des Arts industriels I, S. 145.

[2] Für die freundliche Beschaffung der Photographien des Tragaltars und der anderen in diesem Werk abgebildeten Denkmäler aus dem Brüsseler Museum bin ich den Herren van Overloop und Jules Destrée zu ganz besonderem Dank verpflichtet.

[3] Ausm Weerth, Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden 1869, S. 158.

liehen. Ein Vorzug des Werkes ist die ungemein genaue und sorgsame Ausführung der gravierten Zeichnung. Daß der Tragaltar, wie Bock[1]) kurzweg behauptet, aus dem persönlichen Besitz Wibalds stammt, was eine Entstehung vor 1158 bedeuten würde, ist möglich, aber nirgends überliefert. Es existiert kein Anhalt, um die Datierung genauer als auf das dritte Viertel des 12. Jahrhunderts zu umschreiben.

Bei seinem zweiten Hauptwerk hat dieser Künstler die Konsequenz aus dem farbigen Grund vollständig gezogen. Es ist das wundervoll erhaltene TRIPTYCHON (breit 48, hoch 37 cm), das aus dem Besitz der Shrewsbury von Alton Tower im Jahr 1858 in das South Kensington-Museum übergegangen ist (Tafel 79). In das rundbogig abgeschlossene Mittelstück und in jeden Flügel ist je eine den Grund ganz ausfüllende Schmelztafel eingelegt. In ihrer Umrahmung haben wir als sicheres Ursprungszeugnis alle Kennzeichen der Godefroid-Werkstatt vereinigt: das Stanzblech der beiden Triptychen im Petit Palais, die spitzovalen Mulden wie auf dem Trierer Andreas-Triptychon, die vierblättrigen Rosettenmulden der Schreine von Huy, dazwischen die gravierten Ranken auf gepunztem Grund, die ovalen Chalcedone in der typischen Löcherfassung und die Braunfirnisdekoration.

Die Bilder sind in ein kunstvoll entworfenes, an Buchmalerei erinnerndes System von ineinander geschobenen Quadraten und Kreisen eingeordnet, der Rand ist mit Rosetten gemustert. Das Mittelstück zeigt die Kreuzigung, umstellt von den Evangelistensymbolen, im oberen Kreis die Frauen am Grabe des Auferstandenen, im unteren Christi Höllenfahrt; die kleinen Kreise des Randes enthalten die Caritas, Sol, Luna, Terra, Mare und Justitia; die Flügel: Jonas vom Walfisch ausgeworfen, die Opferung Isaaks, Christus als Angelfischer, die Erweckung eines Toten (vivent qui veri tangunt corpus Helisei), Moses vor der ehernen Schlange, Simson die Tore von Gaza forttragend. Die Figuren sind alle in Gold ausgespart, die Falten stellenweise rot oder weiß ausgeschmolzen. Den Grund füllt, nach den Feldern wechselnd, grünes, blaues, türkisblaues, taubengraues und weißes Email. An Sorgfalt und Feinheit der Arbeit übertrifft das Triptychon noch den Stabloer Tragaltar; die Identität des Meisters ist aber nicht zu bezweifeln.

Durchaus charakteristisch für diese Hand ist eine quadratische Tafel in der Apollogalerie des Louvre, auf der unter Rundbogen die Heiligen Sebastianus, Livinus (ein in Belgien viel verehrter Schotte) und Tranquillinus in der Weise dargestellt sind, daß die beiden äußeren farbig emailliert, der mittlere aber in Vergoldung ausgespart auf blauem Grunde stehen.

In hohem Maße besitzen den Vorzug liebevoller Durchführung drei kleine Rundscheiben, die in den Fuß des Kruzifixes von St. Vincent de Laon im Louvre, einer französischen Arbeit aus der Zeit des Abtes Hugues, 1174 bis 1205, eingelegt sind. Sie zeigen, daß dem Meister des Stabloer Tragaltars auch die gewöhnliche Schmelztechnik der Maas, emaillierte Figuren auf vergoldetem Grund, ganz geläufig war. Jedenfalls sind die drei Stücke nur die Überreste einer längeren Serie, denn die Bilder: der Herr erscheint Moses im feurigen Busch, Abraham und Isaak zum Opfer schreitend und Josef von seinen Brüdern verkauft, ergeben keine inhaltlich geschlossene Reihe. Auch läßt der Wortlaut der Inschrift des letzten Bildes „Fratribus iratis hic venditur Ismahelytis“ auf Gegenstücke schließen, welche den Namen Josefs nannten.

Nah verwandt, aber doch nicht mit Sicherheit als Arbeiten dieses Künstlers zu bestimmen, sind die emaillierten Endstücke (Ecclesia, Synagoga, Sareptana und ein Engel) eines stattlichen Bergkristallkreuzes, welches das Brüsseler Museum vor kurzem angekauft hat.

Den Mittelpunkt einer dritten Gattung von Maas-Email bildet ein kleiner Reliquienschrein der Kirche von St. Ghislain bei Mons, auf dem sechs große Schmelzplatten, die Tugenden Temperantia, Caritas, Patientia, Spes, Fides und Pudicitia darstellend, und dreiundzwanzig kleine Belagstücke anderer Herkunft vereinigt sind. Das Stück war zuletzt 1902 im Gruuthuus zu Brügge ausgestellt. Der Stil der Zeichnung, speziell der Kopftypen, ist nicht der des Godefroid oder des Tragaltarmeisters. Das greifbarste Charakteristicum der Gattung ist die überaus zarte Farbenstimmung der Glasflüsse, unter welchen ein bis zu blassem Lila abgetöntes Violett sich besonders bemerkbar macht. Beispiele von

[1] Bock, Der byzantinische Zellenschmelz, S. 229.

hervorragend schöner Arbeit bewahrt das British Museum: eine oben im Doppelbogen abgeschlossene Platte, jetzt als Pax montiert, darauf sitzend die Apostel Jacobus und Judas, die Gewänder mehrfarbig abschattiert und weiß gesäumt, die sehr detaillierte Innenzeichnung der Gesichter und Haare blau, rot und schwärzlich ausgeschmolzen (Abbildung 26). Der Goldgrund ist durch gravierte Rauten und Punzenschlag leicht gemustert. Ferner auf einer quadratischen Tafel (etwa 12 cm hoch) Sanson, die Torflügel unter den Armen tragend, rechts die Festung Gaza (Abbildung 27). Die Emaillierung des Kostüms ist ein technisches Meisterstück und für den aufs Zierliche gerichteten Geschmack des Verfertigers kennzeichnend: die Langstrümpfe Simsons, aus roten Schuhen aufsteigend, sind hellblau und ganz ohne Hilfe von Metallstegen oder Zellen trotz des kleinen Maßstabes in reinem Grubenschmelz mit roten Rauten und weißen Tupfen regelmäßig gemustert. Aus dem Louvre ist hier eine Scheibe mit eingeschriebenem Vierpaß, darauf Christus thronend zwischen zwei Engeln, anzufügen und aus dem Kensington-Museum zwei konkave Bogenzwickel mit Engeln, bei welchen auch die Fleischteile blaßviolett emailliert sind. Auch das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzt eine solche Engelplatte und außerdem ein Spitzoval mit der Figur Christi (Ego sum via et veritas), welches allem Anschein nach von derselben Hand wie die Sansonplatte des British Museum herrührt. Man muß sich hier mit dem negativen Ergebnis, daß die Gattung zwar aus dem Maasgebiet stammt, aber mit der Godefroid-Werkstatt nichts gemein hat, begnügen.



Abb. 26. Schmelzplatte im British Museum

Dasselbe gilt für vier große querrechteckige Schmelzplatten des Brüsseler Museums, auf welchen in figurenreicher Komposition Szenen aus der Passion, Christi Einzug in Jerusalem, Abendmahl und Fußwaschung, die Gefangennahme, Petrus den Malchus schlagend, die Geißelung Christi, Kreuzigung und die Frauen am Grabe, der ungläubige Thomas und die Apostel dargestellt sind. Die Schmelzbehandlung ist zwar die von der Schule Godefroids zumeist geübte, auch das Randmuster aus bunten Rosetten in Zellentechnik auf blauem Grund ist diesem Vorbild entnommen; aber die Hand dieses nicht sehr hochstehenden Zeichners findet sich auf keinem jener Werke, die wir dem leitenden Betrieb der Maas zuzuschreiben Ursache haben.

Eine ganz isolierte Stellung nimmt der Reliquienschrein des heiligen Marcus in der Collegiatkirche von Huy ein. Er besteht aus einem gotischen Kasten, dessen Wände mit zwölf ungewöhnlich großen Grubenschmelzplatten, Bildern aus der Passion Christi, der Opferung Isaaks und den Martyrien des h. Stephanus, vom Ende des 12. Jahrhunderts ganz bekleidet sind. Die Figuren, die vielleicht von einem Einfluß des Nicolaus von Verdun nicht frei sind, stehen in Vergoldung mit sehr flacher, nicht ausgeschmolzener Gravierung auf Schmelzgrund. Dessen Farbe wechselt in den verschiedenen Feldern: Schwarz, Violett, Dunkelblau, Türkis und Grün, von breiten blauen und grünen Rändern umzogen. Über die Herkunft des bedeutenden, aber wenig bekannten Werkes fehlen glaubwürdige Überlieferungen.

Es lehrt uns im Zusammenhang mit der Gruppe von St. Ghislain, daß an der Maas neben der Godefroid-Schule leistungsfähige Betriebe tätig waren, deren Sitz festzustellen wir noch nicht imstande sind.

Ich wende mich nun wieder den eigentlichen Godefroid-Arbeiten zu, um die Frage des Betriebsortes, oder richtiger der Orte, näher zu beleuchten. Sie ist bisher ungelöst, denn der ganze reiche Denkmälerbestand enthält keinen deutlichen Hinweis auf den wirklichen Sitz der Werkstatt. Auch durch die Feststellung des leitenden Künstlers im Maasbetrieb ist vorerst für die engere Ortsbestimmung nicht viel gewonnen.

Godefroid de Claire war Bürger von Huy an der Maas (zwischen Lüttich und Namur); es ist überliefert,[1]) daß er im Jahr 1173, also gleichzeitig mit der Vollendung der beiden vom Bischof von Lüttich bestellten Schreine der Heiligen Domitian und Mangold, nach siebenundzwanzigjähriger Abwesenheit in seine Vaterstadt zurückkehrte, um hier in dem Kloster Neufmostier sein Leben zu beschließen. In Anbetracht seines hohen Alters und seiner geistlichen Bildung nahmen ihn die Kanoniker von Neufmostier (in einem Vorort von Huy) in ihren Verband auf. Sein Todesjahr ist unbekannt. Im Nekrolog dieses Klosters berichtet die Commemoratio Godefridi Aurificis fratris nostri: Iste Godefridus aurifaber, civis Hoyensis et postmodum ecclesie nostre concanonicus, vir in aurifabricatura suo tempore nulli secundus, per diversas regiones plurima sanctorum fecit feretra (Schreine) et cetera regum vasa utensilia. Nam in ecclesia Hoyensi duo composuit feretra, turribulum et calicem argenteos u. s. w. Er soll ferner am Hofe der Kaiser Lothar II. und Konrad III. († 1152) gearbeitet haben. Godefroid ist sicherlich der Empfänger des Briefes Wibalds vom Jahr 1148 an den Goldschmied G.[2]) Trotz der mahnenden Einleitung des Schreibens „Solent homines artis tuae frequentius non observare promissa, dum plura ad operandum recipiant quam perficere possunt; radix omnium malorum cupiditas" ist es ein ehrendes Zeugnis für das hohe Ansehen des Künstlers. Die Worte „Tuum nobile ingenium, tuae alacres et illustres manus" wiegen schwer in jener Zeit und aus der Feder Wibalds, der in seiner ausgedehnten Korrespondenz mit Hoch und Niedrig es sehr wohl verstand, jedem die Anerkennung zu erweisen, die ihm zukam. Das lateinische Antwortschreiben gibt den Meister als einen feingebildeten und geistreichen Mann zu erkennen und lehrt uns, daß er Laie und verheiratet war. Wo er aber in den siebenundzwanzig Jahren vor der Rückkehr in seine Vaterstadt, also in eben der Zeit weilte, welcher die besprochenen Kunstwerke entstammen, ist diesen Quellen nicht zu entnehmen.



Abb. 27. Schmelzplatte im British Museum

Das abgelegene Kloster Stavelot, welches der Denkmälergruppe vielfach als Titel dient, kann kaum in Betracht kommen. Dafür ließe sich nur das Eine ins Feld führen, daß ein Teil der vorgenannten Werke aus dem Besitz der Reichsabtei stammt und auch ohne Frage für dieselbe angefertigt worden ist. Aber das Beispiel Siegburgs zeigt, daß der Besitz eines reichen Schatzes, den ein kunstfreundlicher Abt beschafft hat, für die Existenz einer Kunstwerkstatt an Ort und Stelle gar nichts beweist. Auch ist die Tatsache, daß Wibald im

[1] Helbig a. a. O., S. 48, nach Jean d'Outremeuse.
[2] Helbig a. a. O., S. 50; Jaffé, Bibliotheca rerum German. I, S. 194.

Jahr 1148, wo er viel in seinem Kloster weilte, mit dem seine Aufträge ausführenden Goldschmied, einem verheirateten Laienkünstler, brieflich verkehrt, für die Hypothese einer Stabloer Klosterwerkstatt nichts weniger als günstig.

Sehr wahrscheinlich ist, daß Godefroid, wenn er nicht große Aufträge — wie den Heribert-Schrein — am Orte ihrer Bestellung ausführte, in LÜTTICH, dem Mittelpunkt seiner engeren Heimat, seinen Betrieb leitete. Als Stütze dieser Annahme dienen einige seiner Werke: die Mittelstücke des Buchdeckels in der Lütticher Universitäts-Bibliothek und des Triptychons der Kreuzkirche befanden sich schon in dieser Stadt, bevor Godefroid sie verarbeitete. Das eine ist die Elfenbeinplatte mit dem Bilde des Bischofs Notker, das andere ein kleines Goldkreuz, die Kreuzreliquie enthaltend, das Kaiser Heinrich II. im Jahr 1006 dieser Kirche geschenkt hatte. Dann sind die beiden Schreine von Huy nicht nur durch den Lütticher Bischof Radulph von Zähringen bestellt, sondern es ist auch überliefert,[1]) daß der Körper des heiligen Domitian, als der Schrein 1173 fertig wurde, von Huy nach Lüttich gebracht und dort in dem Schreine ausgestellt blieb, bis er mit letzterem nach Huy übertragen wurde.

Neben Lüttich muß MAASTRICHT für einen längeren Aufenthalt Godefroids — als eine der diversae regiones — ernstlich in Frage kommen.

Es ist oben ausgeführt worden, daß der Schrein des heiligen Servatius in Maastricht nach seinem Bau, nach dem Stil der Silberplastik und nach allen Einzelheiten der Verzierung dem Verfertiger der Sarkophage von Huy und Visé zugeschrieben werden muß. Um dieses Hauptwerk gruppiert sich nun eine so beträchtliche Anzahl Maastrichter Denkmäler von gleicher Arbeit, daß man den Gedanken an eine dort ansässige Werkstatt um so weniger abweisen kann, als ihre Spuren auch in dem benachbarten Aachen zu finden sind.

An erster Stelle stehen die vier RELIQUIARE DER HEILIGEN GONDULF, CANDIDUS, VALENTIN UND MONULF, die ursprünglich, bis sie in die Sammlung Soltykoff übergingen, auf demselben Altar wie der Servatius-Schrein aufgestellt waren; gegenwärtig besitzt sie das Cinquantenaire-Museum in Brüssel. Alle vier sind als Stirnseiten von Schreinen gestaltet; die Reliquien waren in viereckigen Eichenholzkasten auf der ganz unverziert belassenen Rückseite untergebracht.[2]) Auf dem Gondulf-Reliquiar (Tafel 80) ist der Titelheilige als Halbfigur in das Giebeldreieck gerückt; die Mitte der Stirnwand nimmt eine Komposition aus einer quadratischen und vier halbkreisförmigen Platten ein, die zu einem Vierpaß, dem beliebten Motiv der Godefroid-Werkstatt, zusammengefügt sind. In ausgezeichnet abgetöntem Grubenschmelz sind darauf als geflügelte Halbfiguren die Tugenden Veritas als Gewappneter mit Schild und Schwert, Justitia, Spes, Caritas und Fides dargestellt, mit wagrechten und senkrechten Beischriften.[3]) Schmale Schmelzstreifen mit einem am Alexander-Reliquiar und am Heribert-Schrein vorkommenden Rankenornament umziehen das Rahmenwerk, ein Bronzekamm, ähnlich dem des Domitian-Schreins in Huy, reicht vom First bis zum Sockel herab. Die Ähnlichkeit der emaillierten Figuren mit denjenigen der Sigmaringer Scheiben vom Stabloer Altaraufsatz ist evident.

Auf dem Candidus-Reliquiar (Tafel 80)[4]) füllt das Innenfeld die im Stil der Apostel des Servatius-Schreines getriebene Gestalt des Titelheiligen, umrahmt von Braunfirnis-Ornament. Die Schmelzplatten des Randes, mit Schuppen, Ranken und Tieren, sind von gleicher Arbeit wie diejenigen des Servatius-Sarkophags. Die beiden anderen Reliquiare sind als Gegenstücke gearbeitet; die Komposition erinnert lebhaft an das Innenfeld des Lütticher Kreuztriptychons. Unter einer Rundbogennische ragt auf jedem Exemplar die in Bronze gegossene Halbfigur des Titelheiligen, vom Grabe auferstehend, weit hervor; darüber stehen je zwei getriebene Engel, die auf die von der Hand Gottes herabgereichte Krone weisen (Tafel 81). Die Randemails, die Braunfirnis-Ornamente in den Giebeln, die Kämme und die Knäufe, alles ist ersichtlich aus einer Werkstatt hervorgegangen; das Stanzblech ist auf allen vier Reliquiaren identisch mit demjenigen, das am Servatius-Schrein verwendet ist.

[1] Helbig a. a. O., S. 49. Anmerkung 2.

[2] Die Valentin- und Monulf-Reliquiare haben die Kasten verloren, nur ihre Spur ist sichtbar. Im übrigen sind die Reliquiare vollständig, sie waren niemals Teile ganzer Schreine, wie Reusens a. a. O., S. 474, angenommen hat.

[3] Eine ausgezeichnete farbige Wiedergabe des Mittelstücks bei Labarte, Album II pl. 107. Ganz ungenaue Abbildungen: L'Art pour tous XV Nr. 394 und danach Luthmer, Das Email, S. 89. Ferner Annales archéologiques XX, S. 150.

[4] Abgeb. Reusens a. a. O., S. 475, Helbig a. a. O., S. 44.

Das sechste bedeutende Maastrichter Werk trägt alle Zeichen einer Arbeit Godefroids. Es ist das Reliquiar für den Armknochen Karls des Großen im Louvre, das Napoleon I. als Geschenk des Domkapitels an die Kaiserin Josephine aus Aachen 1804 entfernt hat[1] (Tafel 115). Die Langseiten des rechteckigen, mit flachem Klappdeckel geschlossenen Kastens gliedern Rundbogen auf kurzen Pilastern. Sie umschließen auf jeder Seite fünf silberne Flachreliefs mit Halbfiguren: einerseits Christus zwischen Petrus und Paulus, Konrad III. und seinem Bruder Herzog Friedrich von Schwaben, andrerseits die Mutter Gottes zwischen den Erzengeln Michael und Gabriel, Kaiser Friedrich I. und seiner Gemahlin Beatrix. Die Schmalseiten enthalten die Bilder Kaiser Ludwigs des Frommen und Ottos III. (Mirabilia Mundi). Die Namen und die Titel der Hohenstaufen sind in Relief herausgetrieben, die Unterkante jedes Feldes begrenzt ein gestanzter Perlstab. Die emaillierten Blattranken, welche die Bogenzwickel füllen, gleichen denjenigen der Sarkophage von Huy und des Lütticher Triptychons. Auf Sockel und Gesims wechseln gravierte Kupferplättchen mit Mulden und Steinen in Löcherfassung ab mit schmalen Schmelzstreifen, deren Ornament — kleine gelbe und weiße Vierblatt-Rosetten in Zellentechnik auf blauem Grund — uns bereits vom Charlottenburger Kreuz, vom Lütticher Triptychon und vielen anderen Arbeiten Godefroids hinreichend bekannt ist. Auch der nur unvollständig erhaltene Belag des Deckels zeigt den ganz charakteristischen Wechsel von Emailplatten, Mulden und Weißsilberknöpfen. Was auf Godefroid selbst hinweist, ist die enge stilistische Verwandtschaft der flachgetriebenen Figuren mit denjenigen des Flügelaltars von Lüttich. Namentlich die Köpfe der Erzengel Gabriel und Michael und der Apostel Paulus und Petrus scheinen mir unanfechtbare Beweise für die Identität des Künstlers. Daß das Armreliquiar von Godefroid in Maastricht ausgeführt worden ist, geht wohl daraus hervor, daß die Bestellung von Aachen ausging, dessen eigene Goldschmiedewerke aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts — die Lichterkrone Kaiser Friedrichs I. im Münster — die deutlichsten Spuren Maastrichter Einflusses zur Schau tragen. Im Jahre 1166 hatte Kaiser Friedrich I. bei der Seligsprechung Karls des Großen dessen Gebeine erheben lassen und dabei die Armreliquie von dem übrigen abgesondert. Der Auftrag zur Beschaffung des Kastens, dessen ursprünglichen Zweck die getriebene Inschrift auf der Innenseite des Deckels „Brachium Sancti et gloriosissimi inperatoris Karoli" beglaubigt, muß ziemlich gleichzeitig erfolgt sein, da Godefroid nach 1170 jedenfalls wieder in Lüttich weilte, um die Schreine der Heiligen Domitian und Mangold zu liefern. Seine Wirksamkeit in Maastricht ist also, wahrscheinlich anschließend an die in Deutz, in die sechziger Jahre zu verlegen, womit ja der Stil des Servatius-Schreines, als eines unmittelbaren Vorläufers der Sarkophage in Huy vom Jahre 1173, vollkommen übereinstimmt.

Wegen der Verwendung des typischen Maastrichter Stanzbleches ist hier ein Codexdeckel des Earl of Crawford (Abbildung 28) anzureihen, dessen Rand in ziemlich derber, eine Schülerhand verratender Schmelzarbeit die Bilder von sechs Aposteln und von vier Tugenden Fides, Spes, Caritas und Humilitas zeigt, getrennt durch gravierte Felder, die zur Aufnahme von Steinen oder Silberknöpfen durchlöchert sind. Es ist bemerkenswert, daß der Verfertiger dieses Bucheinbandes, wie der Apostel Jacobus auf der rechten Seite zeigt, eine auffallende Schwäche des Meisters Godefroids übernommen hat, die Unfähigkeit, einen guten Profilkopf herauszubringen. Godefroid hat in allen uns bekannten Arbeiten nur sehr wenig Profilköpfe dargestellt; die seltenen Versuche der Apostel Thomas auf dem älteren und kleineren Triptychon im Petit Palais, der Prophet Amos und einige Nebenfiguren in den Dachscheiben des Heribert-Schreines — haben alle dasselbe verunglückte Ergebnis.

Zur Maastrichter Gruppe gehört ferner ein Kruzifix im Besitz der Gebrüder Bourgeois in Köln (Abbildung 29). Das Kreuz mit quadratisch erweiterten Enden sitzt mit einem Flachknauf auf einem gewölbten, von drei Klauenfüßen getragenen Untersatz, dessen wagrechter Rand ciseliert ist ganz in der Art wie die Kämme und Knäufe der Candidus- und Gondulf-Reliquiare. Auf dem Unterteil sind in Vierpässen emailliert die Evangelisten in ganzer Figur, vor ihren Pulten schreibend. Köpfe und Hände sind ausgespart, die Gewänder blau, weiß, gelb und grün in vollen Tönen ausgeschmolzen. Zwischen den Vierpässen sind die evangelistischen Tiere und bunte Blätter angebracht, die genau denjenigen der emaillierten Nimben des Servatius-Schreines in Farbe und Zeichnung entsprechen. Auf den

[1] Abgeb. Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden, 1866, Heft 40, T. 7 und 8.



Abb. 28. Bucheinband im Besitz des Earl of Crawford. Maastrichter Arbeit



Abb. 29. Maastrichter Kreuz im Besitz von Gebr. Bourgeois, Köln

Kreuzenden wiederholen sich die Symbole, die Rückseite ist mit Ranken auf schraffiertem Grund graviert. Ein ähnliches Kreuz, bei dem die sehr verwandten Evangelisten an die Kreuzenden versetzt sind, hat Hefner-Alteneck[1]) abgebildet. Auf dem Kreuzschaft sehen wir wieder die Verzierung durch vergoldete Mulden.

Es bleibt schließlich der Nachweis zu führen, daß das Hauptwerk des Kupferemails, der SARKOPHAG des heiligen Erzbischofs HERIBERT IN DEUTZ, zu den Werken des Godefroid de Claire und nicht zur Kölner Schule gehört. Als das Hauptwerk kann man ihn bezeichnen, weil bei keinem anderen der großen Reliquiare der Schmelzkünstler so unbeschränkt und ausführlich zum Worte gekommen ist. Wenn auch die Treibarbeit und der Bronzeguß mit geholfen haben, so wird die Wirkung doch ganz vom Schmelzwerk beherrscht. Der Zahn der Zeit ist mit dem Heribert-Schrein glimpflich verfahren; er hat seinen Schmuck getriebener Silberfiguren vollständig und unbeschädigt bewahrt, und auch von den Emails ist kein wesentlicher Teil verloren gegangen. Eine Zutat ist nur die runde Platte mit der Halbfigur Christi im Giebel über der Muttergottes, eine handwerksmäßige Arbeit von Limoges. Wesentliche Ergänzungen hat bei der Reparatur im Jahr 1858 nur die Bekleidung des Daches aus flach getriebenem Kupfer- und Silberblech erfahren.[2]) Der Schrein ist zuerst von Dr. Heuser,[3]) dann von Bock[4]) und Ausm Weerth[5]) ziemlich ausführlich beschrieben worden; ich brauche daher auf den Inhalt der vielen Bilder aus dem Leben des Erzbischofs, auf die Sprüche und erläuternden Beischriften nicht mehr einzugehen.

Die Ausstattung des Sarkophags (lang 154, hoch 63,5, breit 42,5 cm) ist mit entschiedener Vernachlässigung architektonischer Formen entworfen (Tafeln 82 bis 88). Die Langseiten werden durch je sieben 24 cm hohe und 5,5 cm breite Schmelzplatten mit den Standbildern der Propheten gegliedert; die vertieften Rechteckfelder dazwischen gewähren Raum für die in starkem Relief getriebenen Gestalten der zwölf Apostel, die auf gerundeten Bänken mit reichlicher Braunfirnisverzierung sitzen. Die Felder umzieht der gestanzte Perlstab, die Namen sind nach dem Gebrauch Godefroids und entgegen der kölnischen Übung aus dem Blech des Hintergrundes herausgetrieben. Oben und unten begrenzt die Langwände ein glattes Schriftband mit Goldbuchstaben auf blauem Schmelzgrund. Die Prophetenplatten sind nicht, wie es die Pantaleons-Schule schon an ihrem ersten großen Reliquiar — dem Viktor-Schrein von 1129 in Xanten — getan hatte, als architektonische Pilaster gestaltet; sie entbehren der Basen wie der Kapitäle. Auch die Dachstützen der Giebelseiten zeigen keine Bauform, sondern eine Bekleidung aus Schmelzplatten und steinbesetzten Täfelchen, gleich dem ursprünglichen Remaclus-Schrein, dessen Stirnseite auf der Zeichnung des Wibald-Altars von Stavelot sichtbar ist. Die Edelsteintafeln sind überall einfach graviert und durchlöchert, nur auf der vorderen Stirnseite mit sauberem Filigran verziert. In der Mitte thront Heribert im Pontifikalornat zwischen den Figuren der Karitas und Humilitas, den treuen Genossinnen seines Lebens (Has presul Christi vite socias habuisti), darüber in einem Rundfeld die segnende Halbfigur Christi, von zwei Zwickelplatten mit fünf emaillierten Engeln umgeben. Auf der Rückseite wölbt sich über der von zwei Frauen flankierten Muttergottes ein Kleeblattbogen, dessen Zwickel Schmelzplatten mit Ranken füllen. Gesims und Giebelkanten deckt die übliche Folge von Schmelz- und Steinbelag, die Schrägen ein überall gleiches Stanzblech. Die Kämme der Giebel und des Firstes mit Kristalllinsen sind untereinander wenig variiert. Dem Heribert-Schrein allein eigentümlich ist die Verzierung der beiden Dachseiten durch je sechs große, leicht gewölbte Rundscheiben von 17,5 cm Durchmesser, auf welchen achtzehn figurenreiche Vorgänge aus dem Leben des Erzbischofs in vielfarbigem Grubenschmelz dargestellt sind.[6]) Die Dachflächen sind nicht ganz gleichartig behandelt. Auf der von dem Vordergiebel rechts gelegenen enthält jede Emailscheibe zwei durch einen wagrechten Strich geteilte Lebensbilder, mit der Geburt Heriberts beginnend bis zu seiner Weihe als Erzbischof von Köln,

[1] Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke u. s. w. II, T. 78.
[2] Der Unterschied der flacheren und verdrückten alten Teile gegen die neuen ist auf einigen Dachaufnahmen zu erkennen.
[3] Organ für christliche Kunst, 1855, S. 225.
[4] Das heilige Köln.
[5] Kunstdenkmäler des Rheinlands III, S. 8.
[6] Zwei Scheiben farbig abgebildet bei Ausm Weerth a. a. O. T. 44.

während die etwas dickeren und stärker gewölbten Platten der linken Seite nur je ein Bild, von der Gründung der Abtei Deutz bis zu seinem Tod, aufweisen. Ferner sind die flachgetriebenen Blechstücke rechts aus Silber, links aus Kupfer und auch im Ornament etwas verschieden: die Figürchen in den kleinen Kreisen sind einerseits mit Nimben und vielfach mit Märtyrerpalmen versehen, während auf der anderen Seite meist Ballspieler paarweise dargestellt sind. Der wesentlichste Unterschied liegt in den emaillierten Streifen, welche die sechs Felder jeder Dachseite abteilen. Sie sind rechts einigermaßen architektonisch als Pilaster mit Basis und Kapitäl gebildet, links dagegen fehlt jede ausgesprochene Bauform; hier setzt sich jeder Streifen aus zwei Halbkreisscheiben oben und unten und einer langen Platte zusammen, die durch Ausrundung der Enden den Halbkreisen angepaßt ist.

Man hat aus der Verschiedenheit der zwei Dachseiten auf die Herstellung durch mehrere Künstler[1]) und auf eine lange, über mehrere Jahrzehnte sich hinziehende Arbeitsdauer geschlossen.[2]) Demgegenüber ist zu betonen, daß stilistische Unterschiede, die nur durch eine lange Arbeitszeit oder durch einen Wechsel in der Person des Meisters zu erklären wären, am Heribert-Schrein nirgends zu entdecken sind. Ohne Zweifel ist ein so umfangreiches Werk nur mit Unterstützung mehrerer Gehülfen durchgeführt worden. Aber bei den erwähnten Verschiedenheiten der Dachseiten handelt es sich in der Tat nur um eine Variante im System der Ausstattung; künstlerisch ist der Sarkophag ein Werk aus einem Guß, stilistisch durchaus einheitlich in allen seinen Teilen. Das ist am augenfälligsten zunächst an den getriebenen Aposteln und den Figuren der Giebelseiten; die Einheitlichkeit ist aber auch am Schmelzwerk unverkennbar, obwohl der Meister je nach Zweck und Maßstab mit der Technik — Gruben oder Zellen — und mit dem Ornament gewechselt hat.

Sein Bestes hat er in den vierzehn Prophetenplatten gegeben, deren Figuren (20 cm hoch) auf vergoldetem Grund vollständig in vielfarbiger Schmelzarbeit, man kann hier wirklich sagen in Schmelzmalerei, mit Abschattierung und reicher Modellierung der Gewänder ebensowohl wie der Fleischteile ausgeführt sind. Man kann diesen Meisterstücken nur die nach ihrem Vorbild geschaffenen zwei Engeltafeln des Fridericus vom Maurinus-Schrein an die Seite stellen. Von letzteren ist ja der Erzengel Michael in der edlen Zeichnung des Kopfes, des Faltenwurfes und der Durchbildung der Füße den Propheten Godefroids entschieden überlegen; technisch aber steht die Ausführung der Incarnation und der Haarpartien der Propheten mindestens auf derselben Höhe.

Diese Figuren sind naturgemäß in reinem Grubenschmelz gearbeitet; nur der weiße Rosettenkranz in den Nimben, ein schon oft erwähntes Motiv Godefroids, sowie einige ähnliche Ornamente in den Gewandborten und Schuhen des Propheten Daniel und des Königs David sind in Zellentechnik eingefügt.

Das kunstvolle Malverfahren hat der Künstler weiterhin nicht wiederholt. Wie schon Eilbert an seinem signierten Tragaltar, so hat auch er auf den Scheiben des Daches sich die Arbeit dem kleineren Maßstab entsprechend dadurch erleichtert, daß er nur die Gewänder in abschattiertem, vielfarbigem Schmelz ausführte, während alle Fleischteile nach seiner gewohnten Übung in vergoldetem Metall, allerdings mit reicher Gravierung der dunkel ausgeschmolzenen Innenzeichnung, ausgespart bleiben. Ausm Weerth[3]) hat speziell aus diesem Unterschied der emaillierten und der unemaillierten Carnation auf verschiedene Hände geschlossen, wobei er den Verfertiger der Prophetenplatten für den jüngeren, fortgeschritteneren Künstler erklärte. Es ist nach allem bereits Gesagten wohl nicht mehr nötig nachzuweisen, daß es sich hier wie bei Eilbert und Fridericus nur um eine Frage der Zweckmäßigkeit und des Maßstabes handelt.

Eine weitere technische Variante der Schmelzbehandlung tritt in den Dachstreifen der linken Seite auf. Hier sind in jede Platte zwei Quadrate mit den Figuren der Tugenden, welche die Laster überwinden, eingeordnet und zwar in vergoldeten Figuren auf blauem Grund mit farbigem Rand. Die Deutung dieser Gestalten als Tugenden und Laster ist sichergestellt durch die emaillierte Krümme

[1] Bock, Das heilige Köln.
[2] Renard, Rheinlande II, 1902, Heft 11, S. 13.
[3] Kunstdenkmäler III, S. 13.

eines Bischofsstabes im Bargello (Coll. Carrand), bekannt durch die Bezeichnung: Frater Willelmus me fecit. Hier haben die ganz analogen Figuren die erläuternden Beischriften: Caritas und Invidia, Pudicitia und Libido, Largitas und Avaritia u. s. w.[1])

Bei den rechteckigen Belagplättchen des Gesimses und der Giebel, die wie erwähnt sich zum Teil genau auf dem Alexander-Reliquiar von 1145 aus Stavelot wiederholen, herrscht die gemischte Schmelztechnik mit eingesetzten Zellenrosetten — wie auf den Propheten-Nimben — oder geometrischen Mustern vor. Daneben finden sich vergoldete Ranken und Tiere auf blauem und grünem Grund. Nur die mehrfarbig abschattierten Blattmuster, die auf den Dachstreifen überwiegen, sind hier des kleinen Maßstabes halber vermieden (Farbentafel XXIII).

Für die Datierung des Heribert-Schreines haben wir nur die eine Angabe, daß die Kanonisation des Erzbischofs und die Translation der Gebeine im Jahr 1147 stattgefunden hat. Man kann die Ausführung sehr wohl ins erste Jahrzehnt nach 1150 versetzen, denn die Stirnseite mit der Figur Heriberts gleicht im Aufbau genau derjenigen des ursprünglichen Remaclus-Schreines, die auf der Zeichnung des Wibald-Altars zu sehen ist, wie auch eine kompositionelle Verwandtschaft zwischen den Reliefbildern der Remaclus-Legende am Altaraufsatz und den Schmelzbildern des Heribert-Lebens vorhanden ist. Und daß der Wibald-Altar um 1150 bald nach dem Alexander-Reliquiar geschaffen worden ist, darf als sicher gelten. Mit dieser Zeitbestimmung läßt sich auch die Ähnlichkeit der getriebenen Figuren am Deutzer Schrein und am Servatius-Sarkophag vereinen, weil der Stil des Godefridus in dem durch seine datierten Werke begrenzten Zeitraum von 1145 bis 1173 sich kaum merklich geändert hat. Nur eines würde für eine spätere Ausführung, nach 1160, sprechen: der Umstand, daß der Einfluß, den er auf Fridericus ausgeübt hat, erst in dessen jüngeren Arbeiten, dem Ursula-Schrein aus den sechziger oder siebziger Jahren und dem Maurinus-Schrein (nach 1181) zu Tage tritt. Das mag aber damit zu erklären sein, daß Fridericus vor dieser Zeit keine großen Schreine auszuführen hatte, für welche er aus dem Deutzer Denkmal Nutzen hätte ziehen können. Jedenfalls reicht die Arbeitsdauer des letzteren nicht ins letzte Viertel des 12. Jahrhunderts hinein; denn es sind an ihm nicht die leisesten Andeutungen jenes spätromanischen vegetabilen Ornaments französischer Abstammung zu entdecken, das in der Kölner Goldschmiedekunst um 1180 mit dem Meister des Anno-Schreins — an den Kämmen und den blaugoldenen Emails dieses und des Albinus-Sarkophags — auftaucht.

Mit den älteren Kölner Emailwerken hat der Heribert-Schrein nur einen Berührungspunkt: Schon Eilbert hatte an seinem bezeichneten Tragaltar Figuren mit vollständiger Schmelzausmalung, auch der Fleischpartien, also in der Technik der Deutzer Propheten, wenn auch in kleinem Maßstab hergestellt. Dadurch wird aber kein Zusammenhang der beiden Werke bewiesen, denn das Vorbild für dieses Verfahren boten hier wie dort die byzantinischen Goldemails. Auch ist es in Limoges, unabhängig von Köln, an Werken der Frühzeit nicht selten geübt worden. Daß späterhin der Heribert-Schrein auf Fridericus sowohl in der Art des Emaillierens wie der Edelsteinfassung ohne Filigran in durchlöcherten Kupferplatten einen offenkundigen Einfluß ausgeübt hat, kann als Beglaubigung seiner Zugehörigkeit zur Pantaleons-Schule nicht herangezogen werden, denn die vorbildliche Kraft konnte ihm als Werk eines auswärtigen Künstlers mindestens ebensogut inne wohnen. Demgegenüber ist er mit den Godefroidwerken durch zahllose Fäden eng verknüpft. Auf viele Analogien ist bereits im Vorhergehenden hingewiesen worden; es genügt eine kurze Wiederholung.

Der schreinermäßige Aufbau, ohne Bauglieder, mit dem vortretenden Rahmenwerk und der Dachgliederung durch Rundfelder, ist niederlothringische, nicht Kölnische Art. Er hat mit den Godefroidarbeiten die technischen Merkmale der Steinfassung, der Weißsilberknöpfe, der ovalen Chalcedone, des gestanzten Perlstabes als Umrahmung der Reliefplatten gemein; auch die Muldenverzierung ist vorhanden, wenn auch ziemlich versteckt an den Basen der Dachstreifen auf der rechten Seite. Der Stil seiner Plastik hat die nächste Parallele am Servatius-Schrein, die flachgetriebene Dachbekleidung am

[1] Abgeb. in The Art Treasures of the United Kingdom; bei Willemin, Documents inédits I., und bei Rupin, L'œuvre de Limoges, S. 74.

Mangold-Schrein. Die Hand des Zeichners seiner Schmelzbilder, leicht erkennbar an den Kopftypen, der Haarbehandlung, an der Komposition und an zahllosen Einzelheiten, wie den Schriftformen, den Vorhängen u. s. w., haben wir kennen gelernt als die des Godefroid an den Flügelaltärchen in Paris, Trier, Hanau, am Alexander-Reliquiar, das wie das Hanauer Triptychon aus der Abtei Wibalds stammt, und an dessen Altaraufsatz. Die Emailstreifen des Daches wiederholen die Ornamentik der Kreuze von Charlottenburg und London, deren gemeinsamer Ursprung mit den Triptychen unanfechtbar ist. Nur einen Einwand könnte man erheben: den Emailreichtum des Deutzer Schreins und die Emailarmut der Schreine von Huy, Visé und Maastricht. Aber das ist doch wesentlich eine Frage der Mittel, welche die Besteller aufgewendet haben; und außerdem sehen wir denselben Gegensatz an zwei sicheren Arbeiten Godefroids, die stilistisch gradezu Geschwister sind: dem emailarmen Triptychon der Kreuzkirche in Lüttich und dem emailreichen im Petit Palais.

Erwägt man unparteiisch diese Tatsachen: auf der Seite der Godefroid-Werkstatt eine Fülle einheimischer, untereinander unlöslich verbundener Denkmäler, die mindestens bis 1145 zurückreichen, auf der Seite Kölns dagegen ein einziges jüngeres, allerdings sehr bedeutendes, aber stilistisch aus der Reihe der rheinischen Werke herausfallendes Beispiel derselben Gattung, so wird man die allgemeine Anschauung verwerfen müssen, welche vom Heribert-Schrein als Kölner Typus ausgehend die Maas-Emails in Abhängigkeit von Köln gestellt hat. Das Gegenteil ist richtig, wenigstens für ein bis zwei Jahrzehnte des kölnischen Betriebes; der Deutzer Sarkophag ist aus der Kölner Schule auszuschalten und den Werken Godefroids de Claire anzureihen.

Daß er in Köln oder Deutz ausgeführt worden ist, machen allerdings die zahlreichen Bilder aus dem Leben des Heiligen mit ihren Sprüchen, die auf eine unmittelbare Anweisung und Leitung durch die Benediktiner der Deutzer Abtei schließen lassen, mehr wie wahrscheinlich. Das ist ja auch bei dem Laienkünstler Godefroid, der so lange Jahre hindurch sein Gewerbe im Herumziehen ausgeübt hat, nicht auffallend. Die Berufung des Nicolaus von Verdun nach Klosterneuburg bei Wien, wo er das künstlerisch großartigste Denkmal des romanischen Grubenschmelzes 1181 vollendete, und vierundzwanzig Jahre später nach Tournai zur Herstellung des Marien-Schreins, ferner die Emailleure Sugers in St. Denis geben Analogien aus dem lothringischen Künstlerkreis. Welche Beziehungen oder Anregungen die Deutzer bewogen haben, von dort sich einen Meister zu holen, ist nicht aufgeklärt; aber ihre Wahl war gut, denn die Pantaleons-Schule ist damals um 1150, das verkünden uns ihre Tragaltäre laut genug, zur Ausführung eines so monumentalen Kunstwerks sicherlich noch nicht im Stande gewesen.

Die Schule Godefroids ist, nachdem er sich ins Kloster zurückgezogen, nicht ganz erloschen. Der Schwerpunkt der Goldschmiedekunst im Maasgebiet verschiebt sich um 1200 zwar mehr nach Westen ins Bereich des französischen Einflusses, aber einige Denkmäler bezeugen doch das Fortleben auch in Maastricht. Eines, das große Triptychon im South Kensington-Museum, das im 13. Jahrhundert ein Modell Godefroids wiederholt, ist bereits angeführt worden; das andere ist ein Kreuzreliquiar im Brüsseler Museum, das in Form und Größe als Weiterbildung der vier Maastrichter Reliquiare der Heiligen Gondulf, Candidus, Monulf und Valentin in Gestalt einer Schreinstirnseite erscheint.[1]) Einen Reliquienkasten auf der Rückseite hat es nicht besessen; diese ist mit einer Braunfirnisplatte bekleidet. Die von einem mit Kristallknauf bekrönten Kleeblattgiebel überragte Vorderseite deckt auf Rahmen und Innenfeld vergoldetes Kupfer, in welches schön geschwungenes Rankenwerk im Stil der Zeit um 1220 auf gepunzten Grund graviert ist. In der Mitte ist ein filigraniertes Doppelkreuz von jener Form aufgelegt, welche Hugo d'Oignies und die Schule von Namur bevorzugten. Die Eckstücke zeigen in sehr minderwertigem Grubenschmelz die Symbole der Evangelisten. Was außer der Gesamtform noch an die alte Schule erinnert, ist der Edelsteinbesatz des Randes; die Steine sind in Löcher gefaßt, dazwischen weißsilberne Knöpfe eingeordnet.

[1] Abgeb. L'Art pour tous, Jahrgang XV, Nr. 386.

F. KUPFERSCHMELZ VON VERDUN, TRIER UND KOBLENZ



Abb. 30. Teil des Klosterneuburger Altars von Nicolaus von Verdun, 1181

Von dem größten unter allen den Künstlern des 12. Jahrhunderts, die den Grubenschmelz übten, besitzen leider die Sammlungen und Kirchenschätze Deutschlands nicht ein einziges Denkmal. Magister Nicolaus von Verdun, ein Laienkünstler, hat nur zwei beglaubigte Werke hinterlassen: den mächtigen Altaraufsatz vom Jahr 1181 mit der Bezeichnung: Hoc Nicolaus opus Virdunensis fabricavit, im Chorherrenstift Klosterneuburg bei Wien[1]) und den Marien-Schrein in Tournai, dessen Signatur, welche die Vollendung im Jahr 1205 meldete, verloren gegangen ist.[2])

Die KLOSTERNEUBURGER ALTARTAFEL in Triptychonform setzt sich aus 51 großen Grubenschmelztafeln (davon sind sechs bei der Erweiterung des Jahres 1329 in Wien zugefügt) zusammen, die in drei Reihen übereinander geordnete Bilder aus der Geschichte Christi und typologische Parallelen des Alten Testaments enthalten. In die Zwickel der Kleeblattbogen, die jedes Bild umrahmen, sind Halbfiguren der Engel, Propheten und Tugenden eingefügt, in gleicher Technik wie die großen Platten gearbeitet (Abbildung 30).

Der Meister Nicolaus ist sichtlich darauf ausgegangen, die Zeichnung, in der seine Stärke liegt, möglichst klar, deutlich und wirkungsvoll herauszubringen. Diesem Zweck entsprechend wählte er die Schmelztechnik. Die Figuren sind in Vergoldung ausgespart und durchgängig auf blauen Schmelzgrund gesetzt; nur die Ränder des Grundes, die Nimben und verschiedene Einzelheiten, wie das Kreuz, Thronsitze, Bücher, Wolken, Altäre, sind mehrfarbig emailliert in der üblichen Abschattierung der lothringischen Schule blau zu weiß, grün zu gelb; auch marmorierte Flächen, in Rot, Grün und Blau, kommen vor. Die Wirkung aber beherrscht der dunkelblaue Grund. Um aber eine flache Wirkung der Figuren zu vermeiden, ist die überaus reiche Innenzeichnung des wundervollen Faltenwurfes, der bis zur Übertreibung scharf ausgeprägten Muskulatur, der Haare und der leidenschaftlichen Ausdruck mit Erfolg anstrebenden Gesichtsbildung in kräftigen Linien und, wo es angeht, auch in breiten tiefen Gruben ausgraviert und mit blauen und roten Glasflüssen ausgeschmolzen. Mit scheinbar einfachen Mitteln, in Wahrheit aber mit raffiniertester Technik, ist eine vollkommen plastische und klare Wirkung hervorgebracht. Man würde den seltenen Kunstverstand des Meisters Nicolaus sehr verkennen, wenn man die Beschränkung der Farbigkeit als eine Unvollkommenheit ansähe; sie ist freiwillig, eine bewußte und wohlüberlegte Absicht. Daß er den polychromen Kupferschmelz ebenso gut beherrschte, geht aus den mit Kreismulden wechselnden Schmelzplatten der Umrahmung hervor; es sind 63 Tafeln (darunter wieder einige Zutaten von 1329) mit 44 verschiedenen, ziemlich komplizierten geometrischen Mustern in gemischter Technik, das heißt

[1] Abgebildet in 28 Farbentafeln von Arneth und Camesina, Das Niello-Antipendium zu Klosterneuburg, Wien 1844. — Ferner bei Camesina und Heider: Der Altaraufsatz in Klosterneuburg. — Zwei Farbentafeln in den Mittelalterlichen Kunstdenkmalen des österreichischen Kaiserstaates II, T. 23 und 24, S. 115. — Ein Teil der Gesamtansicht bei Knackfuß, Deutsche Kunstgeschichte I, S. 155.

[2] Revue de l'Art chrétien 1892, S. 308.

mit eingesetzten Zellen. Die hohe künstlerische Bedeutung des Werkes, die Kraft des Ausdrucks, die Kühnheit der Geberden und die wahrhaft bewunderungswürdige Schönheit der auf eifrigem Naturstudium beruhenden Gewandbehandlung haben schon Kugler[1]) und Schnaase[2]) gewürdigt, und neuerdings hat Molinier[3]) in warmen und beredten Worten den Künstler gefeiert. Man muß in der Tat bis zur römischen Plastik zurückgehen, um Gestalten von solcher Würde und Lebensfülle zu finden, wie die Maria unter dem Kreuz, die Königin von Saba oder die ruhende Muttergottes auf dem Bilde der Geburt Christi.

Von der Schmelzverzierung des Marien-Schreines in Tournai, der im Laufe der Jahrhunderte schwer gelitten hat, sind nur wenige Reste bei der vor etwa zwölf Jahren durchgeführten Wiederherstellung zum Vorschein gekommen.[4]) Einige ornamentale Streifen und Füllungen in gemischter Technik, dann als das Bedeutendste vier große silberne Zwickelplatten mit den evangelistischen Symbolen und Ranken, im Metall auf blauem Grund ausgespart, die im Stil den blaugoldenen Emails des Annomeisters am Dreikönigen-Schrein ähnlich sind. In der Zeichnung der Tiere und namentlich des Engels tritt die Meisterschaft des Nicolaus unverkennbar zu Tage, wie auch die getriebenen Figuren des Schreines seiner Hand würdig sind. Es ist nicht undenkbar, daß die Verwandtschaft zwischen diesen Arbeiten des Nicolaus und den blaugoldenen Grubenschmelzen des Annomeisters auf einer persönlichen Berührung der beiden Künstler beruht. Denn im Werke des letzteren tritt diese Art um 1183 zuerst auf, kurz nach der Zeit also, in welcher wahrscheinlich Nicolaus aus Wien nach seiner lothringischen Heimat oder nach den Niederlanden zurückgekehrt ist. Mit einiger Wahrscheinlichkeit darf man auf Grund der gleichartigen Schmelzarbeit das Reliquien-Ostensorium im Ursulinerinnenkloster zu Arras[5]) der Tournaier Werkstatt des Verduner Meisters zuschreiben.

Als ein direkter Ausläufer der Art des Nicolaus erscheint mir eine ausgezeichnet erhaltene Rundscheibe der Sammlung Schnütgen in Köln (Durchmesser 13,5 cm), auf der in blauem und grünem Grund, von breitem Ornamentrand umgeben, die Frauen am Grabe dargestellt sind. Nicht nur die Blattformen erinnern an die Schmelzstücke in Tournai, auch der breit und kraftvoll gravierte und rot emaillierte Faltenwurf der trefflich gezeichneten Figuren findet bei Nicolaus seine nächsten Analogien (Tafel 70).

Einen späten, aber doch deutlichen Abglanz von der Herrlichkeit der Schule von Verdun boten auf der Düsseldorfer Ausstellung zwei Denkmäler, die mit gutem Grund als Trierer Arbeit betrachtet werden, die RELIQUIENTAFEL DER MATHIASKIRCHE IN TRIER und das TRIPTYCHON VON METTLACH. Beide verdanken ihre Entstehung wie einem Meister so auch einem Vorbild. Als der Kreuzfahrer Heinrich von Ulmen 1207 in seine Heimat zurückkehrte und die reiche Reliquienbeute, welche die Plünderung Konstantinopels vom Jahr 1204 ihm beschert hatte, an rheinische Klöster — wie Heisterbach, Maria Laach, Pantaleon — verteilte, gab er dem von seiner Familie begünstigten Frauenkloster Stuben bei Bremm an der Mosel das kostbarste Stück, den flachen Goldemailkasten mit der Kreuzreliquie der Kaiser Konstantin Porphyrogennetos und Romanos II., der sich jetzt in Limburg an der Lahn befindet,[6]) und dem vom heiligen Eucharius gestifteten Mathiaskloster in Trier eine Partikel des Kreuzes Christi. Als für diese Reliquie auf Grund einer Schenkung des Klosterpriors Isenbard eine kunstvolle Fassung und Hülle beschafft werden konnte, bot das glänzende Meisterwerk byzantinischer Goldschmiedekunst als naheliegendes Vorbild sich dar, ebenso für eine Kreuzreliquie der Mettlacher Kirche, deren Gehäuse ziemlich gleichzeitig hergestellt wurde. Viel mehr wie die allgemeine Anregung für die Gesamtform und für die Gliederung der inneren Einrichtung hat der lothringische Künstler dem griechischen Original aber nicht entnommen; in allen Einzelheiten hat er seine Selbständigkeit vollkommen gewahrt.

[1] Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte II, S. 187; mit Abbildungen der Maria und Simsons.
[2] Schnaase, Kunstgeschichte V, S. 687.
[3] Molinier, L'Orfèvrerie, S. 164.
[4] Cloquet gibt in der Revue de l'Art chrétien, 1892, Abbildungen des Schreines vor und nach der Ergänzung, S. 311—317, und farbige Aufnahmen der Schmelzplatten auf Tafel VIII bis X. — Eine Aufnahme des Schreins auch bei Ysendyk, Monuments classés, Châsses pl. 6.
[5] Abgebildet in Choix d'Objets d'art réligieux, exposés à Malines 1864; Brüssel 1866.
[6] Ausm Weerth, Das Siegeskreuz der Kaiser Konstantin VII. und Romanus II.

Das Trierer Reliquiar (Tafel 89 und 90) ist als rechteckige Tafel mit vorspringendem Rahmen, ohne Deckel, gestaltet und mit vier Ringen zum Aufhängen versehen (hoch 73, breit 55, dick 5 cm). In die Vorderseite ist, von Rand zu Rand reichend, das Doppelkreuz eingelassen, das auf seiner Rückseite und auf den Kanten der Vorderseite die ursprüngliche und reiche Bekleidung mit Filigran bewahrt hat.[1]) Die Vertiefung für das Kreuz ist von gestanztem Silberblech umzogen; die übrige Fläche des Innenraumes wird durch edelsteinbesetzte Filigranborten in zwanzig Rechtecke zerlegt, welche hinter Bergkristalltafeln verschiedene Reliquien bergen. An der Innenkante des Rahmens, zwischen dem Filigran des Grundes und einer durchbrochenen, von Tieren durchzogenen Rankenborte, läuft ein nielliertes Inschriftband, das die Schenkung des Kreuzes durch Heinrich von Ulmen berichtet: Anno ab incarnatione domini M(CCVII Henricus de Ulmena) attulit lignum sancte crucis de civitate Constantinopolitana et hanc portionem ipsius sacri ligni ecclesie sancti Eucharii contulit. Der wichtigste Teil, das Datum und der Name des Kreuzritters, ist jetzt nicht mehr vorhanden, sondern durch einen Streifen mit dürftiger Gravierung ersetzt.[2]) Die oberen Kreuzarme flankieren zwei plastisch aus Silber gegossene knieende Engel, Weihrauchfässer schwingend, Gestalten von seltener Schönheit.[3]) Den Rahmen bekleiden im üblichen Wechsel zehn rechteckige Schmelztafeln und dicht mit Edelsteinen besetzte Filigranplatten. Das Email hat seine Politur verloren und macht daher jetzt einen trüben, stumpfen und blasigen Eindruck. Die ursprüngliche Ausführung der geometrischen Muster aus Kreisen, Rauten und Vierpässen, den Randornamenten des Klosterneuburger Altars aufs engste verwandt, war aber besonders sorgfältig, und sie verrät eine alte und gute Tradition. Die Abstammung aus der Maas-Schule bezeugen die in großer Zahl eingesetzten Vierblattrosetten und herzförmigen Blättchen in Zellentechnik. Jedenfalls ist die überzierliche, stellenweise kleinliche Musterung von rheinischer Art weit entfernt.

So prunkvoll auch die Vorderseite mit ihrem reichen Edelstein- und Kameenbesatz und der üppigen Filigranarbeit ausgestattet ist, so kann sie doch mit der Rückseite den Vergleich nicht aushalten, auf welcher das zeichnerische Können, nicht die Goldschmiedsqualitäten des Meisters zum Worte kommt (Tafel 90). Die ganze große Fläche ist mit einer vergoldeten und gravierten Kupferplatte bespannt: in der Mitte Christus thronend als Weltrichter auf gestirntem Grunde; an die rautenförmige Einfassung angeschoben vier Kreise mit den evangelistischen Symbolen; den Grund um diese, an die Komposition des Shrewsbury-Triptychons im South Kensington-Museum erinnernde Zeichnung füllen ins Kreuz gestellte Bäume mit wellig bewegter Verästelung, sicherlich eines der schönsten Beispiele spätestromanischer Ornamentik. In zwei die Schmalseiten begrenzenden Streifen sind unter Rundbogen die Gestalten von Heiligen und von Gönnern des Klosters dargestellt; oben rechts und links von der thronenden Muttergottes Petrus und Johannes, Valerius und Maternus, Nikolaus und Agricius. Unten von links nach rechts der Abt Jakobus, in dessen Amtsführung (1213—1257) die Ausführung der Reliquientafel fällt, eine Gräfin Jutta und Kaiser Heinrich, Scheiben mit den Namen der von ihnen dem Kloster geschenkten Güter tragend, in der Mitte S. Mathias und S. Eucharius, dann als Stifter von Liegenschaften wieder die Bischöfe Luitwin und Everhardus und schließlich der Donator des Reliquiars Prior Isenbardus, ein Kreuz in den verhüllten Händen emporhaltend. Der Künstler war sich der aus dem großen Umfang der glatten Fläche resultierenden Schwierigkeit bewußt, seine Gravierung wirkungsvoll zu gestalten. Er hat deshalb den Grund teils dicht schraffiert, teils gerautet, teils rauh herausgestochen, so daß die ganze Zeichnung sich blank und glänzend davon abhebt.

Für die Datierung des Reliquiars gibt nach der einen Seite das Jahr 1213 als Beginn der Amtszeit des Abtes Jakob die Grenze; nach der anderen wird man durch den Stil in das dritte Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts geführt. Es liegt kein Anlaß vor, noch weiter herabzugehen, da ähnliche Ornamente wie im Blattwerk der Rückseite und in dem durchbrochenen Tierfries des inneren Rahmens und auch eine verwandte Filigranbehandlung bei den Werken des Hugo von Oignies vorkommen, die noch dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts angehören.

[1] Die Rückseite des Kreuzes, das auf unserer Tafel nicht mit aufgenommen ist, gibt Palustre, Le Trésor de Trèves, T. XXV.
[2] Die Zerstörung der Inschrift fällt der neueren Zeit zur Last; sie ist auf der Abbildung des Reliquiars in den Annales archéol. XIX, 1859, und bei Ausm Weerth, Das Siegeskreuz u. s. w. S. 14, aus dem Jahr 1866, noch vollständig zu sehen. Die Aufnahmen bei Palustre und bei Scheins (Wasmuth, Berlin) zeigen bereits die Lücke, ohne daß der Text sie erwähnt.
[3] Einer der Engel ist in der Größe des Originals wiedergegeben bei Palustre, T. XXIV.

Das Kreuzreliquiar des ehemaligen Benediktiner-Klosters von Mettlach (Tafel 91 und 92) ist nur halb so hoch wie das Trierer (hoch 38, breit 58 cm), auch wesentlich einfacher ausgestattet. Von dem byzantinischen Typus hat es sich noch weiter entfernt, da es durch Flügel zum Triptychon ausgebildet ist. Dadurch daß der Edelsteinbesatz und das Filigran auf das Doppelkreuz (dessen Inhalt, die Partikel de ligno sancto, verloren ist) und auf die innere Umrahmung zusammengedrängt sind, gewinnt die Schauseite beträchtlich an Ruhe und Übersichtlichkeit. Der Mittelteil ist wieder in zwanzig kleine Reliquienkästchen oder Fächer zerlegt, die durch einfach umrahmte Türen aus Grubenschmelz verschlossen sind. Auf jeder ist eine Figur in ausgespartem Metall auf blauem, weiß gerandetem Schmelzgrund graviert; die Innenzeichnung ist nicht ausgeschmolzen. Die Namen sind in senkrechter und wagrechter Buchstabenfolge beigefügt. Auf den zwölf Türchen unter den langen Kreuzarmen sind die Apostel vereinigt; im oberen Teil Johannes Baptista, S. Dionysius episcopus, S. Maria und S. Agatha; unmittelbar am Kreuz Sol mit einem Flammenbündel und Luna mit verhülltem Antlitz, darunter zwei rauchfaßschwingende Engel von derselben Haltung wie ihre plastischen Gegenstücke auf der Trierer Tafel. Den Rahmen deckt gestanztes Blech; die Flügel füllen die getriebenen Figuren des Apostels Petrus und des Klostergründers Bischof Luitwin von Trier, ersichtlich von derselben Hand wie alles übrige.

Bei der Gravierung der Rückseite hat der Künstler dem kleineren Maßstab entsprechend auf das Ausstechen und Schraffieren des Grundes verzichtet; die Wirkung der Zeichnung ist dadurch etwas flacher, aber der Mangel wird durch sorgfältigere Darstellung des Faltenwurfes und durch ausdrucksvollere Durchbildung der Köpfe reichlich wett gemacht. Diese Vorzüge, welche die Mettlacher Tafel künstlerisch auf eine höhere Stufe heben, sind an dem thronenden Christus, der auch hier in ein übereck gestelltes Quadrat eingezeichnet ist, am leichtesten zu sehen. Der Ausdruck des Kopfes ist ernster, der Bart weniger stilisiert; die größere Naturwahrheit der Gewandbehandlung tritt klar zu Tage, wenn man die über die Bank gelegten Teile des Gewandes vergleicht: sie sind am Mettlacher Reliquiar wohl gegliedert und jede Falte motiviert, wie nach dem Modell gezeichnet, am Trierer aber sind Linien und Tropfen schematisch als Füllung nebeneinander gesetzt. Die tropfenförmige Wiedergabe kleiner Falten steht am Triptychon erst in den Anfängen und ist der großzügigen Zeichnung noch durchaus untergeordnet. Bei der Trierer Tafel ist sie bereits zur Manier geworden und hat so überhand genommen, daß sie störend ins Auge fällt. Auch ein genauer Vergleich der Apostelfiguren auf den Grubenschmelztürchen einerseits und der Heiligen und Gönner auf der Trierer Tafel andrerseits ist lehrreich für die künstlerische Uberlegenheit des kleineren und einfacheren Werkes.

Die gravierten Randstreifen auf der Rückseite des Triptychons enthalten oben Kleriker, die sich um das Mettlacher Kloster verdient gemacht haben, den Abt Folcold als Stifter eines Dorfes Losma (Losheim bei Mettlach), den Abt Rutwicus, von dem mit einem Kirchenmodell in den Händen dargestellten Erzbischof Rupert von Trier (930 bis 956) zur Reform des Klosters aus Cornelimünster berufen und als Restaurator loci bezeichnet, den Erzbischof Ekcbert und den Abt Johannes nebst einem unbekannten Kleriker, beide zusammen einen Mauerring mit Tor und Haus als Bild einer Güterschenkung haltend. Da der Künstler mit der Austeilung von Heiligenscheinen außerordentlich sparsam umging — auf der Trierer Tafel hat er nur den Aposteln solche verliehen, den heiligen Trierer Bischöfen sämtlich sie vorenthalten — sind hier wohl von einer späteren Hand den Klerikern Nimben zugefügt worden, wobei auch die Äbte und der unbekannte Mönch welche erhalten haben. Späterhin hat ein gewissenhafter Mann den Versuch nicht unterlassen, sie wieder zu tilgen. In der unteren Reihe sehen wir vier Ehepaare, Gerwinus und Cunza, Stephanus und Bernowida, Udo Comes und Matgunt, Folmarus und Berta als Stifter der Güter Ebelingen, Oudern, Gedscheit, Walmünster und Roden, jedes durch einen Mauerring samt Tor symbolisiert. Auf den Flügeln hat die Darstellung der Verkündigung und der Anbetung der Könige Platz gefunden.

Zur Datierung verhelfen die Namen der Donatoren des Reliquiars Benedictus Custos und Wilhelmus Clericus, die mit dem Doppelkreuz in Händen zu Füßen des Heilands abgebildet sind. Der Custos und Prior Benedictus wird unter dem Abt Johannes zweimal in Urkunden des Jahres 1220



Abb. 31 und 32. Ciborien in der Art des Frater Willelmus, wahrscheinlich Limoges, 12. Jahrh. Privatbesitz in England

genannt;[1]) in diese Zeit ungefähr ist also die Entstehung des Werkes zu versetzen. Ausm Weerth[2]) hat in dem einen Donator Wilhelmus zugleich den Künstler vermutet, und die Existenz eines Bischofstabes aus Grubenschmelz mit der vollen Bezeichnung Frater Willelmus me fecit, jetzt im Bargello zu Florenz, schien diese Annahme zu stützen. Aber diese Arbeit des Frater Willelmus hat mit unseren Reliquientafeln gar keine Ähnlichkeit, sondern sie ist — wenn nicht französisch, was ich für wahrscheinlich halte, — so doch in einer ganz unter französischem Einfluß stehenden Werkstatt, vielleicht in Lothringen, noch im 12. Jahrhundert entstanden. Die Eigenart dieses zwischen Limoges und der Maas in der Mitte stehenden Betriebes mögen hier zwei in englischem Privatbesitz (J. W. Braikenridge und R. Bruce in Kennet) befindliche Ciborien veranschaulichen, deren engste Verwandtschaft mit dem Bischofsstab des Willelmus bereits A. W. Franks festgestellt hat[3]) (Abbildung 31 und 32).

Gegen die Künstlerschaft des Mettlacher Mönchs Wilhelmus darf man auch anführen, daß die gravierten Inschriften des Reliquiars viele Fehler enthalten, welche auf einen des Lateinischen unkundigen Arbeiter schließen lassen. Bei einem Benediktiner dieser Zeit würde das kaum zutreffen. Es ist auch sonst manches gegen die Autorschaft eines Mettlacher Klosterbruders einzuwenden.

Darüber daß beide Reliquientafeln von einem und demselben Künstler herrühren, kann ein Zweifel wohl nicht bestehen. Die Unterschiede in der Zeichnung oder richtiger in der Gravierung, die ich vorhin darlegte, erklären sich zwanglos als verschiedene Stadien in der künstlerischen Entwicklung des Meisters, aus jenem Niedergang vom naturwahren Schaffen zur Manier, den wir so oft in der Kunstgeschichte bis zum heutigen Tage beobachten können, gerade bei solchen Künstlern, die ihrer Ausdrucksmittel sicher sind. Die kürzlich ausgesprochene Anschauung,[4]) daß die Trierer Tafel und das Mettlacher Triptychon zwar Werke einer Werkstatt, sicherlich aber nicht einer Hand seien, ließe sich nur vertreten,

[1] Vergl. Quast und Otte, Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst, I, S. 230. Die Gravierungen sind hier in Originalgröße, die des Mittelfeldes durch Abdruck eines galvanischen Niederschlags der Tafel wiedergegeben.

[2] Ausm Weerth, Kunstdenkmale, S. 103, Anmerkung 6.

[3] Farbig abgebildet von Willemin a. a. O., T. 30; — Franks in den Art Treasures of the United Kingdom. Franks hat wie Labarte, III, S. 41, diese Gattung für deutsch erklärt, weil damals eine strengere Scheidung zwischen Limoges, Maas und Rhein noch nicht üblich war.

[4] Clemen, Zeitschrift für bildende Kunst, 1903, V, S. 125.

wenn eines die Kopie des anderen wäre. Da aber beide durchaus selbständige Kunstwerke sind, da jedes von ihnen bedeutende Motive enthält, die ein Kopist oder Schüler dem anderen nicht hätte entnehmen können, bliebe nur die höchst unwahrscheinliche Annahme übrig, daß an der Mosel wesentlich gleichzeitig zwei verschiedene Künstler von gleicher Begabung, gleichem Können und Empfinden existiert hätten, die beide in gleichem Grade von der Schule von Verdun beeinflußt erscheinen oder beide aus der Verduner Werkstatt hervorgegangen sind. Wie will man Ähnlichkeiten, wie die des Mathäusengels auf der Trierer Tafel mit dem Verkündigungsengel des Mettlacher Triptychons, anders erklären als durch die Einheitlichkeit der Künstlerhand?

Daß die beiden Reliquiare an der Mosel und wahrscheinlich in Trier angefertigt worden sind, geht aus den örtlichen Beziehungen, den Darstellungen der Stifter und Gönner und aus der Beeinflussung durch das byzantinische Kreuzreliquiar, das seit 1208 dem Kloster Stuben überwiesen war, mit ziemlicher Sicherheit hervor. Zweifelhafter ist, ob der Künstler in einem ansässigen Trierer Betrieb beschäftigt gewesen ist. Nicht nur die Schmelzplatten auf dem Rahmen der Trierer Tafel, sondern noch viel mehr seine Zeichenkunst weisen auf den Stil von Verdun, wie er uns durch den Klosterneuburger Altar überliefert ist. Das persönliche Temperament des Magister Nicolaus hat sich freilich auf unseren Künstler nicht vererbt. Wenn aber nach einem Zeitraum von drei bis vier Jahrzehnten noch so offenbare Anklänge zu sehen sind, wie sie für die Kopftypen die thronenden Weltrichter, für die Gewandbehandlung die Marienfiguren in der Anbetung der Könige auf dem Klosterneuburger und dem Mettlacher Denkmal veranschaulichen (Abbildung 33 und 34), so ist der Gedanke an die Abstammung unseres Meisters aus einer Verduner Schule schwer abzuweisen.

Durch die evidente Gleichartigkeit der Schmelzplatten mit denjenigen der Reliquientafel von St. Mathias und durch die Ähnlichkeit des Stanzbleches ließ sich als drittes Werk unseres Meisters der Unterbau eines Reliquiars erweisen, der aus Privatbesitz zur Düsseldorfer Ausstellung gekommen war und seither in den Kunsthandel übergegangen ist (Tafel 93). Es ist eine 47 cm lange und 21 cm breite, auf Klauenfüßen ruhende Platte, die zur Aufnahme von Reliquien gehöhlt ist. Den unteren Rand decken Schmelz- und Filigranplatten, die Abschrägung Stanzblech, Ober- und Unterseite sind in Braunfirnis




Abb. 33 und 34. Schmelzplatten vom Klosterneuburger Altar des Nicolaus von Verdun

verziert. Ob die schönen Bronzelöwen, die als Träger eines einstigen Oberteils auf dem Deckel lagern, sich ursprünglich an dieser Stelle befunden haben, läßt sich nicht mehr nachweisen.

Im Kölner Domschatz findet sich noch eine kleine Arbeit dieses Künstlers: eine runde Kupferplatte mit der gravierten Halbfigur des Heilands,[1]) die in allem Wesentlichen das Bild Christi vom Mettlacher Triptychon wiederholt.

Ein später und durch die Roheit der Arbeit wenig erfreulicher Ausläufer dieser Richtung ist der große Schrein des heiligen Potentinus im Louvre, früher dem Kloster Steinfeld im Eifelkreis Schleiden gehörig. Die Langseiten gliedert eine Säulenstellung mit plump getriebenen Apostelfiguren; die Bogen, welche in Braunfirnis die Namen der Apostel tragen, sind einerseits rund, andrerseits leicht zu Kleebogen geknickt. Aus Stanzen geschlagene Engel füllen die Zwickel. Auf den Schmalseiten sind die Gestalten Christi zwischen Maria und dem heiligen Augustin und des heiligen Potentinus zwischen Felicius und Simplicius angebracht. Alle Nimben, wie auch die Blechstreifen hinter den Säulen, sind mit Braunfirnis-Ornamenten versehen; nur das Gesims hat Schmelzplatten von konventioneller geometrischer Musterung, wechselnd mit Muldenrosetten, erhalten. Das Stanzblech zeigt dasselbe Ornament, wie die Kreuzreliquiare von Trier und Mettlach. Die Anzeichen lothringischer Tradition treten noch stärker in der Ausstattung des Satteldaches zu Tage. Wie bei den Maas-Schreinen sind Rundfelder mit getriebenen Prophetenbüsten eingetieft, dazwischen auf einer Seite Mulden von gravierten Ranken umzogen, auf der anderen statt der Mulden gravierte Brustbilder von Engeln. Diese letzeren sind bemerkenswert, da sie nicht nur im Stil, sondern auch in der Technik lebhaft an die Gravierung des Tafelreliquiars von St. Mathias erinnern; namentlich die tropfenförmige Faltenbildung ist ein auffälliges Kennzeichen. Wenn auch die rohe Ausführung eine Zuweisung an die Werkstatt ausschließt, aus welcher die Meisterwerke von Trier und Mettlach hervorgegangen sind, so wird doch ein Schulzusammenhang mit ihr durch die gravierten Engel außer Frage gestellt.

Abseits von allen bisher nachgewiesenen Orts- und Meistergruppen steht ein hervorragendes Denkmal romanischer Goldschmiedekunst, das zwar vom Rhein stammt, aber doch mehr der lothringischen als der kölnischen Richtung sich nähert. Der ALTARAUFSATZ AUS ST. CASTOR IN KOBLENZ, der zur Zeit der französischen Revolution nach St. Denis übertragen und späterhin dem Clunymuseum überwiesen worden ist, zeigt auf querrechteckiger, in der Mitte von einem Rundbogen bekrönter Tafel die Ausgießung des heiligen Geistes auf die Apostel[2]) (Tafel 93). Paarweise geordnet sitzen die in Hochrelief getriebenen Apostel, in lebhafter Bewegung der von oben kommenden Erleuchtung lauschend. Sie ist durch Strahlen angedeutet, die von der aus einem Flammenkranz aufragenden Halbfigur Christi ausgehen. Die Schäfte der mit Braunfirnis-Ornamenten unterlegten Säulen sind ergänzt; über den Kapitälen läuft ein schmales Band mit der in Braunfirnis ausgeführten Inschrift: Factus est repente de cealo sonus tamquam venientis spiritus vehementis et replevit totam domum ubi erant sedentes, et repleti sunt omnes spiritu sancto. Den stark vorspringenden Rahmen bekleiden vergoldete Kupferstreifen mit gravierten und auf der Schräge gestanzten Ranken-Ornamenten. Den farbigen Schmuck des Altars bilden die dreizehn Grubenschmelz-Nimben von ungewöhnlicher Größe (etwa 9 cm Durchmesser), nicht flache Scheiben, sondern nach der Art vieler Maas-Denkmäler mit steilem Rand versehen. Die Verzierung ist für jedes Stück verschieden: es überwiegen vegetabile Motive, dünne Ranken mit spitzigen Blättchen auf Goldgrund, vergoldetes Blattwerk auf farbigem Schmelzgrund, Kreise mit ausgesparten Adlern, Löwen und Pferden, Sterne und Rosetten und auch geometrische Muster. Zu den letzteren gehören die drei schmalen Schmelzplättchen (eines davon ergänzt) auf dem Flachbogen in der Mitte. Bei einigen Nimben sind sieben bis acht verschiedenfarbige Glasflüsse zu reicher Wirkung vereinigt, während andere nur in drei Farben ausgeführt sind. Diese durch die sorgfältigste Arbeit wie durch die Vielseitigkeit des Ornaments gleich ausgezeichneten Schmelzwerke lassen sich weder in die kölnische, noch in die lothringische und Maasrichtung einfügen. Man kann Analogien zu einzelnen Motiven einerseits bei

[1] Abgebildet in der Zeitschrift für christliche Kunst I, S. 111.

[2] Ein Antependium mit derselben Darstellung der Ausgießung des heiligen Geistes hatte Abt Wibald für Stavelot machen lassen; vergl. J. Helbig, La sculpture u. s. w., S. 56.

frühen Fridericuswerken, andrerseits bei den ornamentalen Belagplättchen des Heribert-Schreines entdecken, aber sie sprechen nur für die ungefähre Gleichzeitigkeit — um 1160 —, keinesfalls für die Abstammung aus einer der uns bereits bekannten Werkstätten. Wenn trotzdem der Stilcharakter des Altaraufsatzes von St. Castor mehr nach der Maas als nach Köln weist, so beruht das auf einer stilistischen Verwandtschaft der getriebenen Figuren in der Gesichtsbildung und der Gewandbehandlung mit denjenigen des Servatius-Schreines in Maastricht und des Heribert-Schreines. Als Emailleur aber ist dem Koblenzer Künstler eine ganz selbständige Stellung einzuräumen. [1]

G. DIE AACHENER MÜNSTER-SCHREINE UND IHRE NACHFOLGER.

Die Lage Aachens, zwischen den beiden Centren romanischer Goldschmiedekunst in Köln und an der Maas, spiegelt sich deutlich wieder in dem älteren der zwei großen Reliquienschreine des Münsterschatzes, der Kölnische und Maastrichter Einflüsse in sich vereinigt.

Der SARKOPHAG KARLS DES GROSSEN (lang 204, hoch 94 cm) folgt im Aufbau und im System der Ausstattung dem Kölnischen Schreinstypus, wie ihn die Werkstatt von St. Pantaleon in ihren Werken aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, speziell im Dreikönigen-Schrein, Anno-Schrein und Benignus-Schrein, ausgebildet hatte (Tafel 94, 95 und 96). Die getriebenen Silberfiguren von sechzehn deutschen Kaisern und Königen sitzen an den Langseiten unter emaillierten Rundbogen, die von emaillierten und mit Braunfirnis-Ornamenten unterlegten Doppelsäulen getragen werden. Die Zwickel füllen getriebene Engel, der Hintergrund der Figuren ist durch eingeschlagene Rauten, Punkte u. s. w. gemustert, wie auf dem Kölner Dreikönigen-Schrein; der Maas-Betrieb kennt solche Grundmusterung nicht. Die Namen der Kaiser — bis auf einen — geben die inneren Bogen, heute nicht mehr in chronologischer Folge geordnet: Heinricus III. imperator Romanorum, Zedeboldus rex Rom., Otto IV. imp. Rom., Heinricus I. rex Rom., Lotharius imp. Rom., Ludewicus pius imp. Rom., Beatus Heinricus I. imp. Rom. — gemeint ist Heinrich II. —, Otto III. imp. Rom., Otto I. imp. Rom., Otto II. imp. Rom., Karolus imp. Rom. — jedenfalls Karl der Dicke, da Karl der Große als Hauptfigur auf der Schmalseite thront —, dann der unbenannte Friedrich I., Heinricus VI. imp. Rom. und als letzter Fredericus rex Romanorum et Siciliae, also nach dem Titel Friedrich II., der 1215 eigenhändig die Vollendung des Sarkophags vollzog.

Wie für die Rundbogenstellung auf Doppelsäulen, so hat der Oberbau des Dreikönigen-Schreins in Köln auch für die Schmalseiten des Karl-Sarkophags das unmittelbare Vorbild dargeboten. Nicht nur die ganze Anordnung der Figuren, einerseits Kaiser Karl mit dem Münstermodell sitzend zwischen Papst Leo III. und dem Bischof Turpin, andrerseits Maria zwischen den Erzengeln Gabriel und Michael, unter edelsteinbesetztem Kleeblattbogen, darüber die Rundfelder mit vorragenden Halbfiguren, sondern auch ornamentale Einzelheiten, wie das emaillierte Grundmuster von Rosetten in Rauten und die durchbrochen gegossenen Bronzekämme der Giebelseiten, sind dem kölnischen Denkmal entnommen. Die Einteilung des Satteldaches in je vier vertiefte Rechteckfelder für die Reliefbilder, von gravierten Kupferplatten umrahmt, schließt sich wieder an den Anno-Schrein und den Benignus-Schrein.

Seltsam erscheint bei dem Sarkophag des großen Kaisers, dessen Taten dem Künstler bedeutende historische Motive übergenug geboten hätten, die Auswahl nur legendenhafter Vorgänge für die acht getriebenen Lebensbilder des Daches. [2] Mit Ausnahme des letzten Bildes, auf welchem Karl der Muttergottes die ihr geweihte Münsterkirche darbringt, enthält jedes Feld Wundergeschichten, wie die Vision des heiligen Jacobus, den Einsturz der Mauern von Pampeluna, die blühenden Lanzen, den fliegenden Handschuh und die Sündenvergebung durch den von einem Engel überbrachten Brief Gottes. Dieser Umstand erklärt die Wahl der Motive: sie galten nicht dem Andenken des mächtigen Herrschers, sondern dem neuen, von einem nicht überall anerkannten Gegenpapst kanonisierten Heiligen, für dessen Verherrlichung die seltsamsten Wunder wichtiger erschienen als weltbewegende Taten.

[1] Der Siegburger Kirchenschatz bewahrt eine Anzahl emaillierter Nimbusscheiben von verschiedener Größe und Form teils kölnischer, teils Maas-Arbeit. Darunter befindet sich das einzige mir bekannte Stück, das man nach Ornament und Schmelzbehandlung dem Meister von Koblenz zuschreiben könnte.

[2] Sie sind genau beschrieben mit Nachweis der Quellen bei Ausm Weerth, Kunstdenkmäler, II, S. 115 ff.

Den großen Dimensionen angemessen, hat der Karl-Schrein gleich dem der heiligen drei Könige einen Sockel aus zwei Stufen erhalten. Die untere bekleiden Schmelzplatten abwechselnd mit gravierten Kupfertafeln, gleich dem Belag einer Giebelseite des Benignus-Schreins und dem des Candidus-Reliquiars aus Maastricht, die obere Stufe und das Gesims Schmelzplatten, getrennt durch filigranierte Edelsteintafeln, ebenfalls nach kölnischem Gebrauch. Die Schrägen des Sockels, des Gesimses und der Dachfelder sind mit dem typischen Stanzblech der Maastrichter Werkstatt beschlagen. Die Annahme läge nahe, daß es aus dem benachbarten Maastricht bezogen worden sei; sie ist aber nicht notwendig, da dasselbe Muster grade am Benignus-Schrein auch in Köln verwendet worden ist.

Stellt man die Menge der kölnischen Kennzeichen am Karl-Schrein zusammen, und erwägt man, daß der Gesamtaufbau nicht nach einem einzelnen Kölner Schrein kopiert, sondern aus mehreren kombiniert ist, so kommt man zunächst auf den Gedanken, daß der Sarkophag in Köln oder doch von Kölnischen Leuten ausgeführt ist. Die Worte des Lütticher Chronisten Reinerus „sarcofagum quod Aquenses fecerunt" ließen sich damit immerhin vereinigen, da damals dieser Wortlaut auch für den Besteller gebraucht wurde, wie die Inschrift des Stabloer Altars „Hoc opus fecit Wibaldus" unter anderem zeigt. Sicherlich stammt auch der Entwurf des Schreines aus Köln; die ganze Ausführung hat aber doch in Aachen selbst stattgefunden. Zu diesem Ergebnis führt eine genaue Untersuchung des Schmelzwerkes.

Die Bogenstücke, die Säulen und alle Belagplatten von Sockel, Gesims und Giebeln sind in reinem Grubenschmelz, ohne eingefügte Zellen, gearbeitet. Die Mehrzahl zeigt geometrische Muster oder vielfarbig abschattiertes Blattwerk, wie es einerseits auf den Kölner Schreinen, speziell dem Innocentius- und Mauritius-Sarkophag und dem des Benignus vorkommt, andrerseits auf dem Servatius-Schrein und den vier giebelförmigen Reliquiaren aus Maastricht. Es ist die Gattung, in welcher Köln sich den Maastrichter Mustern am meisten genähert hat. Was nun die Ausführung dieser abschattierten Emails am Karl-Schrein betrifft, so steht sie den Maastrichter Originalen ebenso nahe wie den kölnischen, ist aber beiden gegenüber unbeholfen und minderwertig. Sie sind aber sicherlich nicht in Köln gemacht und ebensowenig in Maastricht. Man kann an dem Karl-Schrein selbst den großen Abstand ermessen, der diese Nachbildungen noch von den echten Emails aus der Schule Godefroids trennt: denn auf der Langseite, welche auf dem Dach die Jacobusvision, die Belagerung von Pampluna und das Wunder der blühenden Lanzen hat, sind am Gesims als erste und letzte Schmelztafel — und unter diesen senkrecht gestellt über den Ecksäulen — vier echte Maastrichter Emailplatten angebracht von jener Art, wie sie auf dem Reliquiar Godefroids für den Armknochen Karls des Großen im Louvre oder auf den Kreuzen des Brüsseler Museums sich findet.

Durch diesen so bequemen Vergleich wird jeder Zweifel daran beseitigt, daß weder Köln noch die Maas-Werkstatt die Mehrzahl der Schmelzplatten hervorgebracht haben. In diese Gruppe Aachener Nachahmungen von Maas-Email mit abschattiertem Blattwerk gehören auch drei der Kugelknäufe; der vierte ist Bergkristall und der fünfte, in Pinienzapfenform, ist wiederum ein importiertes Stück von einem Schrein aus der Werkstatt Godefroids de Claire.

Es finden sich ferner unter den Belagstücken solche, welche in ausgesparter Vergoldung Tiere und Ranken auf blauem Schmelzgrund darstellen.[1] Auch hierfür boten ebensowohl Köln — am Benignus-Schrein, besonders am Albinus-Schrein als auch Maastricht am Candidus-Reliquiar die getreu nachgeahmten Vorbilder. In der Zeichnung sind die Muster auch ziemlich gut erreicht; aber der blaue Glasfluß von eigentümlich blassem Ton und außerdem gesprenkelt, etwa wie das bleu fouetté chinesischer Blauporzellane, kommt nicht in Köln und nicht an der Maas vor. Es ist damit die Ausführung des Schreines an Ort und Stelle, wenn auch mit kölnischer Hilfe, festgestellt. Eine Einzelheit ist noch weiter dafür anzuführen: der durchbrochene Firstkamm erweist sich als eine vereinfachte und so unbeholfene Nachahmung des kölnischen Musters der Giebelkämme, daß man ihn nur als einen ersten Versuch zur Selbständigkeit des Aachener Betriebs erklären kann.

[1] Eine Auswahl dieser blaugoldenen Schmelztafeln, mit den auf der Farbentafel XX abgebildeten eng verwandt, ist reproduziert in den Mélanges d'Archéologie I, T. 43.

Die äußersten Grenzen für die Datierung des Karl-Schreines geben die Jahre 1166, in dem die Erhebung der Gebeine nach der durch Friedrich I. bei Paschalis III. erwirkten Kanonisation stattfand, und 1215, in welchem Friedrich II. eigenhändig mit dem Künstler die letzten Nägel zum Verschluß des Sarkophages einschlug.[1]) So lange Zeit, beinahe 50 Jahre, hat die Ausführung aber entschieden nicht gedauert. Anzeichen verschiedener Arbeitsperioden sind nicht zu bemerken. Das Ende der Arbeit ist urkundlich festgelegt; denn daß der letzte Hammerschlag durch Kaiser Friedrich II. am 25. Juli 1215 keine leere Festformalität war, sondern daß bis in dieses Jahr hinein wirklich am Schrein gearbeitet wurde, bezeugt die Figur Friedrichs II., der eben damals zum König gekrönt wurde und die stilistisch von den übrigen Kaiserfiguren sich nicht unterscheidet. Die Behauptung Bocks,[2]) daß der Karl-Schrein im III. Viertel des 12. Jahrhunderts vollendet worden sei, also vor 1175, wird ja schon durch die Figuren der Kaiser Heinrich VI. (1190 bis 1197), Otto IV. (1198 bis 1215) und Friedrich II. ohne weiteres erledigt. Das Werk konnte damals noch gar nicht begonnen sein. Schon der Umstand, daß der Reliquienkasten für den Arm Karls des Großen nach 1166 bei Godefroid de Claire, den wir in dieser Zeit in Maastricht vermuten dürfen, in Auftrag gegeben wurde, spricht nicht dafür, daß in Aachen selbst eine Werkstatt existierte, die der ähnlichen, aber weit umfangreicheren Aufgabe eines großen emaillierten Schreines gewachsen war, wenn auch Wibertus wahrscheinlich in jenen Jahren noch am großen Kronleuchter arbeitete. Einen sicheren Anhalt für den Beginn des Karl-Sarkophages geben uns seine kölnischen Vorbilder: Der Oberteil des Dreikönigen-Schreines und der Benignus-Schrein, welchen das Architektursystem der Rundbogenstellung auf emaillierten Doppelsäulen, der Kleeblattbogen mit Kreisnischen auf den Stirnseiten, die Dachgliederung und die Giebelkämme entnommen sind. Diese Vorbilder können nicht vor 1190, wahrscheinlich erst um 1200, in einem einigermaßen fertigen Zustand gewesen sein; ich erinnere nur an die Figur des 1198 erwählten Kaisers Otto IV. auf der Stirnseite des Dreikönigen-Schreines. Ein in allem Wesentlichen stilistisch durchaus einheitlich durchgeführtes Werk wie der Karl-Sarkophag kann aber nicht begonnen sein, bevor sein Entwurf feststand. Es bleibt also gar keine andere Möglichkeit, als daß der Schrein frühestens erst um 1200 in Angriff genommen worden ist. Von den Berichterstattern über die Translation der Gebeine Karls des Großen behält der Continuator Sigeberti Recht, der sagt, daß Kaiser Friedrich I. im Jahre 1166 die Reliquien erhoben und „in locello ligneo", also in einem vorläufigen Holzschrein, beigesetzt habe.[3])

Durch die Umgrenzung der Entstehungszeit auf den Anfang des 13. Jahrhunderts wird die Frage, ob der Meister des Münster-Kronleuchters Wibertus am Karl-Schrein beteiligt war, in verneinendem Sinne erledigt. Die gravierten Beatitudinestafeln[4]) der Krone sind einerseits mit dem Stil des Godefridus, andrerseits mit den Erzengel- und Seraphimplatten des Fridericus am Maurinus-Schrein so verwandt, daß man auf eine ungefähr gleichzeitige Entstehung, in den sechziger und siebziger Jahren des 12. Jahrhunderts, schließen muß (Abbildung 35).

Die volle Selbständigkeit und zugleich einen großen künstlerischen Erfolg erreichte die Aachener Werkstatt mit dem weitaus glänzenderen Schrein der vier großen Reliquien (Gewand Mariae, Windeln und Lendentuch Christi und Leichentuch Johannis des Täufers), der auch der MARIEN-SCHREIN genannt wird (lang 184, hoch 95 cm) (Tafeln 97 bis 101). Auf kreuzförmigem Grundriß errichtet, mit einem die Mitte der Langwände durchbrechenden Querschiff, zeigt er einen ganz neuen architektonischen Typus, der bereits der Gotik sich zuneigt. Sein Hauptmerkmal bilden, abgesehen von den bereits in Köln am Ursula-Schrein angewandten Querschiffgiebeln, die gradlinigen, mit Kamm und Knauf bekrönten und über das Gesims hinausragenden Rechteckgiebel über den getriebenen Apostelfiguren der Langseiten. Sie sind von je drei teils glatten, teils mit gestanztem Silberblech umhüllten schlanken Säulen getragen und wie die Hauptgiebel, der Dachrand und der Sockel mit Schmelzplatten und üppig filigranierten Edelsteintafeln belegt. Die vier hohen Giebel umschließen unter spitzen Klee-

[1] Der Bericht des Chronisten Reinerus bei Ausm Weerth a. a. O. S. 111, Anmerkung 202.
[2] Bock, Pfalzkapelle I, S. 99.
[3] Ausm Weerth a. a. O. S. 110.
[4] Bock, Der Kronleuchter Kaisers Friedrich Barbarossa zu Aachen, T. 13 u. 14.

blattbogen die Figuren der Muttergottes und Karls des Großen auf den Langseiten, des segnenden Christus und Papst Leos III., der die Münsterkirche weihte, auf den Schmalseiten. Die Gliederung des Daches durch eine säulengetragene Kleebogenstellung war als Motiv bereits in den Pultdächern des Dreikönigen-Schreins vorgebildet. Die sieben Dachknäufe sind nach dem Muster des Anno-Schreins ganz aus Filigran gebildet, dem überhaupt am Marien-Schrein eine besonders wirkungsvolle Rolle übertragen ist.



Abb. 35. Gravierte Platte vom Aachener Kronleuchter

Es gibt keinen anderen Reliquienschrein, bei dem die Tätigkeit von zwei verschiedenen Meistern und von zwei Arbeitsperioden so klar und offenkundig wie hier zum Ausdruck kommt. Die erste Periode, die wahrscheinlich unmittelbar nach der Vollendung des Karl-Schreines beginnt, hat die Langseite mit der Mittelfigur Kaiser Karls und die Papst Leo-Schmalseite geliefert; die zweite Periode, urkundlich im Jahre 1238 abschließend, fügte die Marien-Langseite und die Christus-Schmalseite hinzu. Die Arbeit war also genau halbiert, so genau, daß beide Perioden je eine Hälfte des Firstkammes ausgeführt haben. Da diese in Muster und Größe gründlich differieren, ist die Wirkung eine seltsame. Würden beide Schreinhälften, wie Stephan Beißel[1]) andeutet, von vornherein zwei Werkstätten zu gleichzeitiger Bearbeitung übertragen worden sein, so hätten die Meister jedenfalls über diesen sehr störenden Punkt sich geeinigt. Die scharf ausgeprägten Stilunterschiede zeigen auch sonst, daß die zwei Meister nacheinander, nicht nebeneinander tätig gewesen sind.

Schon die Treibarbeit der vier großen Figuren, der zwölf Apostel und der Dachreliefs mit Bildern aus dem Leben Christi würde hinreichen, um die Aufeinanderfolge zweier Meister zu beweisen. Die älteren Figuren auf der Karl- und Leo-Seite zeigen steife, konventionelle Gewandbehandlung mit meist parallel laufenden Falten; sie stehen zeitlich den Kaiserfiguren des Karl-Schreines nahe, ohne aber deren freiere Bewegung, Haltung und eleganteren Verhältnisse zu erreichen. Ihre künstlerische Minderwertigkeit gegenüber den letzteren ist so evident, daß ihr Verfertiger nicht mit dem Plastiker des Karl-Schreins identisch sein kann. Die Gestalten der Marien- und Christus-Seite sind nicht nur im Faltenwurf weitaus fortgeschrittener, sondern auch in den Köpfen viel ausdrucksvoller gestaltet, so daß ein ganz erheblicher Zeitunterschied die Treibarbeit beider Hälften trennen muß.

Es ließen sich dann kleinere, leicht greifbare und sichtbare Unterschiede aufweisen: in der Form und Verzierung der Säulenbündel, der Gestalt der Zwickelengel auf den Dachflächen, in den Mustern der Stanzbleche, im glatten oder gemusterten Hintergrund der Apostel, in der flachen oder plastisch von der Unterlage sich loslösenden Filigranbehandlung, in den Einzelsäulen als Kleeblattbogenträger auf der älteren und Doppelsäulen auf der jüngeren Dachseite und in anderem mehr. Sie bekräftigen alle dieselbe Tatsache, die einer Bekräftigung kaum noch bedarf.

[1] Vergl. St. Beißel. Der Marien-Schrein des Aachener Münsters, in der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins V, S. 15. — Die Unterschiede sind hier im einzelnen aufgezählt.

Nur die Verschiedenheiten in den bekrönenden Dachkämmen und im Schmelzwerk verdienen eine besondere Aufmerksamkeit.

Die Kämme des Kaiser- und Leo-Giebels und die ältere Hälfte des Firstkammes sind in überlieferter Art aus Bronze gegossen und ciseliert, einseitig oder doppelseitig, je nach ihrer Anwendung auf Giebel oder First. Der Firstkamm wiederholt etwas variiert das Muster der Seitenkämme des Karl-Schreines, die ihrerseits wiederum dem Benignus-Schrein und Dreikönigen-Schrein nachgebildet sind, und zwar in völlig gleichwertiger Zeichnung und Ausführung. Die Kämme über Kaiser Karl und Papst Leo zeigen ein neues, auch an Kölner Denkmälern nicht vorkommendes Ornament aus spiralig eingerollten Blättern. Es ist am nächsten verwandt der Wellenranke, die eine Schmalseite des Benignus-Schreins bekrönt (vergl. Tafel 58). Der Stil und die Detaillierung der Blattformen ergeben mit voller Sicherheit, daß die drei frühen Kämme des Marien-Schreins und die zwei Giebelkämme des Karl-Sarkophags von einem und demselben Künstler entworfen und ausgeführt sind. Da nun die Aachener Kämme keine Nachgüsse der kölnischen, sondern Neuschöpfungen im Geist und Stil der letzteren sind, da ferner der Karl-Schrein und Benignus-Schrein dasselbe Stanzblech haben, da schließlich das Schmelzwerk des Karl-Schreins dem des Benignus-Sarkophags eng verwandt ist, so drängt sich unabweislich als natürliche Erklärung aller dieser Zusammenhänge die Vermutung auf, daß der MEISTER DES BENIGNUS-SCHREINES, ein Schüler des Annomeisters, unter dem er noch am Dreikönigen-Schrein mitgearbeitet hat, von diesem Werke fort nach Aachen berufen worden ist.[1]) Hier hat er in kölnischer Tradition den Karl-Schrein entworfen und die Ausführung durch einheimische Aachener Hülfskräfte geleitet, um schließlich nach Vollendung dieses Denkmals noch am Marien-Schrein mitzuwirken. Die Spuren davon sind nicht allein seine Bronzekämme; auf der älteren Langseite des Marien-Schreins findet sich auch, allerdings ziemlich versteckt, sein Stanzblech mit dem aus Maastricht stammenden Muster. Leitender Künstler ist er am Schrein der großen Reliquien offenbar nicht mehr gewesen; das ergibt sich einerseits aus dem ganz neuartigen und unkölnischen Schreinstypus und der von anderer Hand ausgeführten Plastik, andrerseits aus dem Schmelzwerk des Marien-Schreins.

Auf der Kaiser- und Papstseite sind die Schmelzplatten überaus dürftig in gemischter Technik ausgeführt, mit geometrischen Mustern, die so leer und ohne Sinn für dekorative Wirkung gezeichnet sind, daß die farbigen Glasflüsse nur einen kleinen Teil des vergoldeten Metallgrundes bedecken. Von kölnischem oder Maastrichter Einfluß, der in den Emails des Karl-Schreins so stark zu Tage tritt, ist hier keine Spur zu entdecken. Der Schmelzwirker des Karl-Schreins, der noch die ältere Technik des abschattierten Grubenschmelzes übte, ist also in die Werkstatt des Marien-Schreins nicht mit übergetreten. Wir haben es hier mit den ersten noch unbeholfenen Erzeugnissen eines einheimischen Emailleurs zu tun, der nur die geometrische, durch eingesetzte Zellen ausgeführte Ornamentik kennt, die in Köln schon einige Jahrzehnte früher begonnen und am Dreikönigen-Schrein ihren Höhepunkt erreicht hatte. An den Karl-Schrein erinnern nur die Füllplatten mit kleinen Vierblattrosetten in einem Rautennetz, die in den Grund der großen Giebel und hinter den kleinen Apostelgiebeln eingefügt sind. Eine Neuerung sind die in der Mitte durchbohrten und durch eine Perle befestigten Emailscheiben im Filigran des Gesimses. Das Motiv des Scheibenbelags ist allerdings am Dreikönigen-Schrein schon zu finden.

Von derselben Stilrichtung und Technik, aber unvergleichlich vollkommener, reicher und geschmackvoller im Ornament sind die rechteckigen und runden Belagplatten und Nimben der jüngeren Marien- und Christus-Seiten.[2]) Sie können sich neben den besten geometrischen Schmelzarbeiten des Dreikönigen-Schreines sehr wohl sehen lassen. Dem Kapitel müssen damals, als man die Vollendung des halbfertigen Schreins wieder aufnahm, reiche Mittel zur Verfügung gestanden haben, denn alle Emails — ausgenommen nur einige aus Maastricht zugebrachte Nimben (der Apostel Andreas und Philippus) und Rundscheiben — sind nicht auf Kupfer, sondern auf vergoldetem Silber ausgeführt. Die

[1] Richtiger wahrscheinlich „zurückberufen“. Denn seine vielen Anlehnungen an die Denkmäler des nahe bei Aachen gelegenen Maastricht sind bei einem Aachener natürlich, bei einem Kölner nicht.

[2] Den Unterschied des Emails beider Schreinhälften veranschaulichen die Farbentafeln in den Mélanges d’Archéologie I, Pl. VII für die ältere, Pl. VIII für die jüngere Gattung.

Verwendung von Silber als Emailrecipient, die hier zu der auffallend frischen und klaren Farbenwirkung beitragen mag, kommt sonst in dieser Zeit nur ganz vereinzelt, und zwar am Schrein des Nicolaus von Verdun in Tournai, vor.

Auch für die Kämme des jüngeren Meisters, ungemein reich aus dichtgedrängten, bereits gotisierenden Blattpalmetten entworfen, hat das Edelmetall noch ausgereicht. Mit dem kostbaren Material wechselt nun auch die Herstellungsart. Die Silberkämme über den Marien- und Christusgiebeln und dem halben Dachfirst sind nicht mehr, wie bisher alle Bronzekämme, massiv gegossen, sondern das Ornament ist aus vergoldetem Silberblech dünn gestanzt und, einseitig auf den Giebeln, doppelseitig oben, auf eine glatte Platte aufgelötet, die dem Ornament entsprechend durchbrochen wurde.

Die Entstehungszeit des Hauptwerkes der Aachener Goldschmiedekunst läßt sich ziemlich genau bestimmen. Aus der Mitwirkung des Benignusmeisters oder desjenigen in Köln ausgebildeten Künstlers, der den Karl-Schrein entworfen und die Bronzekämme geschaffen hat, ist zu entnehmen, daß der Beginn an die Vollendung des Kaisersarkophags sich anschloß, also in oder kurz nach das Jahr 1215 zu setzen ist. Kurz vor 1220 scheinen die Mittel spärlicher geflossen zu sein, denn in diesem Jahr hat Kaiser Friedrich II. in Frankfurt die Urkunde ausgestellt, welche mit Zustimmung des Propstes und Kapitels verfügt, daß die Einnahmen eines Opferstocks zum größeren Teil diesem Werke dienen sollten „quamdiu capsa ad laudem beate Virginis fabricatur“.[1]) Vielleicht ist damals eine längere Pause in der Arbeit eingetreten. Die Vollendung des großen Werkes im Jahr 1238 ist ausdrücklich beglaubigt durch einen Bericht über die erst im folgenden Jahr 1239 ausgeführte Übertragung der großen Reliquien in das neue Gehäuse.[2]) Über die Meister ist gar nichts überliefert.[3])

Der neue Typus des Marien-Schreins hat bei seinen Zeitgenossen einen starken Eindruck gemacht; erhalten haben sich noch drei große Reliquienschreine, die nach seinem Muster geschaffen sind.

Die nächstähnliche Wiederholung ist der SARKOPHAG DER HEILIGEN ELISABETH von Thüringen in Marburg (Abbildung 36). Die Landgräfin war im Jahr 1235 heilig gesprochen worden; die Erhebung ihrer Gebeine fand in Anwesenheit Kaiser Friedrichs II. am 1. Mai 1236 statt, in dem Translationsbericht wird aber der Schrein noch nicht erwähnt. Wahrscheinlich ist er erst um 1249, als die Reliquien nach dem neuen Chor der Elisabethkirche übertragen wurden, auf Veranlassung der Tochter der Heiligen, Sophie von Brabant, ausgeführt worden.[4])

Im Grundriß weicht er von seinem Vorgänger dadurch ab, daß die Giebel des Transsepts nicht vor die Langseiten herausspringen, sondern in der gleichen Flucht wie die kleinen Giebel über den Apostelfiguren sich halten. Ferner ist der zweistufige Sockel nicht mehr gradlinig, sondern unter jeder Figur ausgebogen, eine ganz wesentliche Verbesserung gegenüber den älteren, namentlich den kölnischen Schreinen, wo die Unterbringung der Füße und Sockel der plastischen Figuren immer Schwierigkeit bereitete. Godefroid de Claire hatte sich durch den stark vorspringenden Rahmenbau seiner Sarkophage einigermaßen geholfen; die Pantaleons-Schule aber hatte, wie der Dreikönigen-Schrein zeigt, keine befriedigende Lösung gefunden. Obwohl die acht Dachreliefs mit Bildern aus dem Leben Elisabeths von Rundbogen umrahmt sind, und obwohl die Kleeblattbogen in den vier Hauptgiebeln des Marburger Reliquiars die Zuspitzung des Marien-Schreins nicht wiederholen, kann man doch bereits eine stärkere Hinneigung zum gotischen Stil erkennen. Sie äußert sich in der steileren und spitzeren Form der gradlinigen großen und kleinen Giebel, in den hohen Basen der Säulenbündel, in den langen und schlanken Hälsen der sieben Dachknäufe; überhaupt ist der Elisabeth-Sarkophag beträchtlich höher als der Marien-Schrein, bei ungefähr gleicher Länge (lang 195, breit 62, hoch 135 cm). In die Verzierung

[1] Die Urkunde ist abgedruckt in den Mélanges d'Archéologie I, S. 12, Anmerkung 2.

[2] Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins XIV, S. 234.

[3] Die Zuweisung an einen im Nekrolog der Münsterkirche erwähnten Aurifaber Johannes stützt sich nur darauf, daß dieser in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts lebte. Vergl. Zeitschrift für christliche Kunst IV, S. 385, und Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins XV, S. 91.

[4] Vergl. L. Bickell, La châsse de Sainte Elisabeth in der Revue de l'Art chrétien, 1892, S. 380. — Der Schrein ist hier von vier Seiten abgebildet und in der Beschreibung mit den verwandten Schreinen von Aachen, Stavelot und Huy eingehend verglichen. — Eine Abbildung auch bei Knackfuß, Deutsche Kunstgeschichte I, S. 255.

haben aber entschieden gotische Formen keine Aufnahme gefunden, was wohl der Fall sein würde, wenn der für die rein gotische Elisabethkirche bestimmte Schrein in Marburg selbst entworfen oder ausgeführt worden wäre.

Das Filigran ist hier noch mehr als in Aachen ausgenützt worden. Es hat das Schmelzwerk von den Apostelgiebeln und zum großen Teil auch vom Sockel verdrängt. Leider ist der reiche Gemmenbesatz, als der Schrein zur Zeit König Jeromes von 1810 bis 1814 nach Kassel verschleppt war, samt dem Kruzifix einer Giebelseite gestohlen worden. Die Schmelzplatten am Gesims, der Dachumrahmung und auf den Schmalseiten gleichen in den geometrischen Mustern, der starken Farbenwirkung und der gemischten Technik denjenigen des Aachener Vorbilds, erreichen aber nicht mehr die Vollendung der Arbeit, wie sie die Silberemails der Marienseite zeigen. Diese Verschlechterung spricht nicht notwendig gegen die gleiche Herkunft, denn sie ist um die Mitte des 13. Jahrhunderts im Grubenschmelz



Abb. 36. Elisabeth-Schrein in Marburg; Aachener Arbeit um 1250

überall zu bemerken. Die von Blattwerk überragten Dachknäufe aus Gelbguß sind alle mit kreisrunden, rauten- oder mandelförmigen Abflachungen, ähnlich wie Kelchknäufe, versehen, die mit Schmelzplatten gefüllt sind; diese Form ist im Mittelknauf des Marien-Schreines bereits vorgebildet. An dieser Stelle überwiegen blaugoldene Grubenemails, mit ornamentalen und figürlichen Darstellungen, den Paradiesesflüssen und allerlei Tieren in feiner Gravierung, von der Gattung, welche von Köln oder Maastricht her bereits zur Zeit des Kaiser-Sarkophags nach Aachen gedrungen war. Einen deutlichen Hinweis auf das dem Maastrichter Einfluß offen stehende Aachen — der Propst Otto des Münsterkapitels in der I. Hälfte des 13. Jahrhunderts war zugleich Propst des nahen Maastrichter Kapitels — gibt die reichliche Verwendung und die Ornamentik der Braunfirnis-Verzierung auf dem Dach, den Nimben und den Schriftbändern des Marburger Sarkophages. In den aus Messing gegossenen und vergoldeten Kämmen ist das Ornament des jüngeren Teils der Marien-Schreinbekrönung in der Linienführung beibehalten, nur die Blattbildung im einzelnen ist zierlicher und lockerer. Die getriebenen Figuren

der Apostel, Christi, der Muttergottes und der Titelheiligen, von verschiedenen Künstlern herrührend, sind auch den jüngeren Gestalten am Marien-Schrein in der Gewandbehandlung zwar weit überlegen, aber eine Schulverwandtschaft ist an den Kopftypen und den Körperverhältnissen doch nicht zu verkennen.

Da alle Abweichungen vom Aachener Vorläufer in den natürlichen Fortschritten der späteren Entstehungszeit ihre Erklärung finden, führt die Menge der Analogien im Gesamtaufbau wie in den Einzelheiten des Emails, der Braunfirnis-Verzierung, des Filigrans, der Plastik zu dem Schlusse, daß der Elisabeth-Sarkophag jener Aachener Werkstatt, die durch den Schrein der großen Reliquien sich sicherlich einen weitreichenden Ruf errungen hatte, zur Ausführung übergeben worden ist.

Eine Bestätigung dieser Herkunftsbestimmung ist dem REMACLUS-SCHREIN IN STAVELOT zu entnehmen, der ebenso mit dem Marburger wie mit dem Aachener Denkmal verwandt ist (Abb. 37 u. 38.)

Für den Gründer der Abtei Stavelot St. Remaclus hatte bereits Abt Wibald um die Mitte des 12. Jahrhunderts einen Sarkophag anfertigen lassen, dessen Stirnseite auf der mehrfach erwähnten



Abb. 37. Remaclus-Schrein in Stavelot. Aachener Arbeit um 1265. Nach J. Helbig

Zeichnung des Wibald-Altares sichtbar ist. Er diente später als Gehäuse für die Reliquien des heiligen Babolenus[1]), da das Kloster hundert Jahre danach unter dem Abt Heinrich von Geldern, zugleich Bischof von Lüttich, den neuen und zweifellos prächtigeren Remaclus-Schrein beschaffte. Wir wissen aus zwei Briefen der Benediktiner von Stavelot, daß im Jahr 1263 die Übertragung in den neuen Schrein in Aussicht genommen war und daß sie vor 1268 stattgefunden hat.[2]) Um 1265 ist also die Vollendung des Werkes anzusetzen. Man würde ohne diese Briefe, an denen nicht zu deuten ist, den Schrein schwerlich so spät datieren. Denn die Anzeichen der Gotik sind sehr gering: die Doppelsäulchen zwischen den Figuren, die sich vom Hintergrund stärker als bisher loslösen, sind überschlank geworden, die Form der Thronsitze für Christus und Maria an den Schmalseiten und die Filigrangalerie zu deren Füßen kann man als gotisierend bezeichnen; der durchbrochene Belag des Sockels ist eine Neuerung, die den älteren Schreinen fremd war. In Allem übrigen haben sich die Einzelformen des Marien-Schreins und einige des Elisabeth-Sarkophags unverändert erhalten, ein Beweis für die Stärke der Werkstattüberlieferung.

[1] Helbig, La Sculpture u. s. w., S. 60.

[2] Jahrbücher des Vereins der Altertumsfreunde in Rheinland, Heft 46, S. 156.

Der Remaclus-Schrein kehrt in einem Punkt sogar zu dem älteren Typus zurück, insofern man auf die großen Mittelgiebel eines Transsepts wieder verzichtet hat, obwohl die Größe des Kastens dazu ausgereicht hätte (lang 200, hoch 97 und breit 60 cm). Jeder Langseite sind sieben gleich große, gradlinige, von Doppelsäulchen getragene Giebel von der charakteristischen Aachener Form vorgelegt, die so weit heraustreten, daß sie den getriebenen Figuren — in den Mittelnischen St. Remaclus und St. Lambertus, daneben die Apostel — ausreichenden Raum gewähren. Auch die Einteilung der Dachflächen in vier vertiefte Rechteckfelder erinnert an den Karl-Schrein und dessen ältere Vorbilder. Innerhalb dieser Felder sind die sehr hoch getriebenen Reliefs in freier Anordnung von filigranierten Kleeblatt- oder flachen Rundbogen umrahmt, die auf einfachen und Doppelsäulen ruhen.



Abb. 38. Schmalseite des Remaclus-Schreins in Stavelot. Nach J. Helbig

Das bevorzugte Ziermittel der Aachener Werkstatt, das plastisch geformte Filigran mit reichem Steinbesatz, hat an den Langseitengiebeln, dem Gesims und der Dachumrahmung, hier mit Schmelzplatten wechselnd, Raum genug zu glänzender Entfaltung. Auch das Schmelzwerk ist nicht zu kurz gekommen, obwohl der Sockel davon frei geblieben ist. Alle Nimben der Silberfiguren sind emailliert, die Schmalseitengiebel und die Dachränder mit Rechteckplatten belegt. Dazu kommen die fünf großen Dachknäufe und die vierzehn kleineren, welche über die Langseitengiebel aufragen. Alle sind nach dem Muster des Marburger Schreines kelchknaufartig gestaltet und mit kreisrunden oder mandelförmigen Schmelzplatten besetzt. Sie zeigen durchgehends geometrische Muster, teils dieselben, teils ähnliche wie am Marien-Schrein in Aachen, in gemischter Technik. Hier ist, wie schon Ausm Weerth[1]) hervorgehoben hat, die Ähnlichkeit mit dem Schmelzwerk der jüngeren Hälfte des Schreins der großen Reliquien so

[1] Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden, Heft 46, S. 157.

evident,[1]) daß man nicht umhin kann, eine gemeinsame Herkunft anzunehmen, obwohl im allgemeinen die unpersönlichen geometrischen Ornamente eine Ortsbestimmung des Kupferemails im 13. Jahrhundert sehr erschweren. Der Raum hinter den mit Stanzblech bezogenen Doppelsäulen und die Dreieckfelder hinter den Langseitengiebeln sind mit Braunfirnis-Ornamenten belegt, die ja auch am Elisabeth-Schrein viel verwendet sind. Als weitere Kennzeichen der Aachener Werkstatt sind hervorzuheben: der Bekrönungskamm des Daches, der vollkommen genau das Muster der späteren Hälfte vom Marien-Schreine wiederholt, die kleinen Kämme der vierzehn gradlinigen Giebel, die ebenfalls unverändert demselben Vorbild entnommen sind, die Musterung des Hintergrundes der getriebenen Figuren und schließlich das Stanzblech auf der Abschrägung des Sockels. Es ist am Schrein der großen Reliquien an derselben Stelle zu Füßen der Maria und Christi zu sehen. Der Vollständigkeit halber erwähne ich noch, daß der Spruch „Solus ab aeterno creo cuncta, cuncta guberno" auf dem Remaclus- und Marien-Schrein gleichlautend über der Christusfigur angebracht ist. Was die Plastik betrifft, so kann man an den



Abb. 39. Marien-Schrein in Huy. Nach Ysendyk

Marienfiguren beider Schreine eine Schulverwandtschaft wohl erkennen, bei den Aposteln aber nicht. Es ist klar, daß eine Werkstattstradition durch den Eintritt jüngerer Kräfte am schnellsten und gründlichsten auf dem Gebiet der figürlichen Plastik unterbrochen und verwischt wird.

Wenn beim Remaclus-Schrein die Aachener Herkunft außer Frage steht, so habe ich dieselbe Überzeugung bei dem Marien-Schrein in Huy[2]) vor dem Original nicht gewinnen können (Abbildung 39). Dieses erheblich kleinere Werk (lang 117, breit 34, hoch 58 cm) zeigt zwar den Typus des Stabloer Schreins und auch die Anordnung der Figuren ist dieselbe: Maria und Christus an den Schmalseiten, die Apostel unter je sechs gradlinigen Rechteckgiebeln an den Langseiten. Die Frontfiguren haben Filigrangalerien unter ihren Füßen, der Dachkamm gibt eine verkleinerte und etwas vereinfachte Nachbildung des Aachener Vorbilds, in Kupfer gestanzt und unterlegt. Die Knäufe haben die mandelförmigen Flächen, die Musterung des Hintergrundes der Figuren gleicht demjenigen in Stavelot und Aachen. Diesen Parallelen stehen nicht unwesentliche Unterschiede gegenüber: Vor allem ist die Ausführung nachlässiger und derber, einen weniger geschulten Betrieb verratend. Aber das mag eine Kostenfrage sein. Die Apostelgiebel werden nicht von Säulen getragen, sondern sie hängen frei in der Luft; die

[1] Zwei Schmelzplättchen des Remaclus-Schreins sind farbig abgebildet bei Bock, Der byzantinische Zellenschmelz, T. IX.
[2] Ysendyk a. a. O. Châsses, Pl. 3.

mit Braunfirnis-Ornamenten unterlegten Einzelsäulen, welche die Apostel trennen, stehen hinten an der Wand und tragen die inneren Kleeblattbogen, nicht die vorspringenden Giebel. Dann fehlt die für Aachener Werke so charakteristische Entfaltung des Filigrans. Es beschränkt sich auf einige Füllungen der vorwiegend mit Schmelzplatten belegten Dachumrahmung; das Gesims ist ganz ohne Filigran belassen, die Apostelgiebel tragen in Grubenschmelz die Namen der Figuren und bieten daher auch für das Filigran keinen Raum. Die Schmelzplatten haben zwar eine den Stabloer Stücken ähnliche geometrische Musterung und, wie bei dieser Ornamentik regelmäßig, eingesetzte Zellen. In der Ausführung aber sind sie kleinlich und am nächsten denjenigen verwandt, welche das große Kreuztriptychon des Brüsseler Museums[1]) (vergl. Seite 68) zieren, wie erwähnt, ein Werk der Schule von Namur. Die Figuren sind sehr zerstört; so weit noch ein Urteil möglich ist, machen sie den Eindruck unbeholfener und daher altertümlich aussehender Nachbildungen derjenigen vom Remaclus-Schrein. Da nun die mandelförmigen Einlageplättchen in die Dachknäufe nicht emailliert, sondern in Niello gearbeitet sind, was entschieden nicht nach Aachen, sondern nach Namur hinweist, so möchte ich das Reliquiar der heiligen Jungfrau in Huy für eine Nachbildung des Remaclus-Schreins erklären, die in Huy selbst oder in Namur, keinesfalls aber in Aachen gemacht sein kann.

Neuerdings ist auch der Eleutherius-Schrein in Tournai vom Jahr 1247, das schönste Werk der mittelalterlichen Goldschmiedekunst, das Belgien aufzuweisen hat,[2]) als eng verwandt mit dem Aachener Schrein bezeichnet worden.[3]) Das beruht nur auf dem allgemeinen Eindruck ungewöhnlicher Pracht und reichster Ausstattung, den beide Denkmäler hervorrufen. Im Gesamtentwurf wie in den technischen und ornamentalen Einzelheiten des Eleutherius-Schreins liegt gar nichts, was eine Verwandtschaft mit dem Aachener Betrieb begründen könnte. Das System des architektonischen Aufbaues hat der Meister des Eleutherius-Schreins einem viel näher liegenden Vorbild, dem Marien-Reliquiar des Nicolaus von Verdun, entnommen, das 42 Jahre vorher in Tournai selbst entstand und seither das Gegenstück bildet. Die steilen Kleeblattbogen auf Doppelsäulen, die Nischen mit Halbfiguren in den Zwickeln darüber, auch das eigenartige Motiv der in Nischen aufgelösten Ecken des Schreines, alles das ist im älteren Werk des Nicolaus vorgebildet und nur mit jener üppigen Ornamentik überkleidet, deren belgische Nationalität durch die technische Ähnlichkeit mit den Arbeiten des Hugo von Oignies bezeugt wird. Die plastischen Figuren zeigen eine Freiheit und Vollendung, wie sie damals in Aachen noch lange nicht, auch nicht im gleichzeitigen Elisabeth-Sarkophag, erreicht war. Man kann den Ruhm und die Ehre dieses Meisterwerks ungeteilt seiner Heimat überlassen.[4])

H. DIE HILDESHEIMER WELANDUSGRUPPE. NIEDERSÄCHSISCHER GRUBENSCHMELZ.

Wenn schon die monumentalen Schmelzdenkmäler des Rheines und der Maas bisher einer festen Gruppierung nach Ort, Zeit und Meister entbehrt haben, so braucht man sich nicht zu wundern, daß über die weit unbedeutenderen und minderwertigeren Schmelzarbeiten des niedersächsischen Kunstgebietes völlige Dunkelheit gebreitet ist. Es ist auch schwerer, hier einige Klarheit zu schaffen, weil örtlich gut beglaubigte Hauptwerke wie die Pantaleons-Schreine oder die Wibaldstücke nicht vorhanden sind. Die Düsseldorfer Ausstellung war zwar mit niedersächsischem Grubenschmelz nicht sehr reich beschickt. Aber dasjenige, was zur Stelle war, gab durch den Vergleich mit verwandtem auswärtigen Material doch einen deutlichen Hinweis auf HILDESHEIM als den Mittelpunkt niedersächsischen Schmelzbetriebes, und es bot zugleich die Kernpunkte, um welche die bedeutendste Gruppe dortiger Erzeugnisse sich anordnen ließ. Auf Vollständigkeit der Aufzählung erhebt die folgende Zusammen-

[1] Abgeb. L'Art pour tous, 14. Jahrgang, Nr. 368.
[2] Die beste Abbildung bei Ysendyk a. a. O. Châsses, Pl. 6. — Ferner Annales archéologiques XIII. — Revue de l'Art chrétien, 1889, S. 188.
[3] Clemen, Zeitschrift für bildende Kunst, 1903, V, S. 116.
[4] Die Châsse de Ste. Ode in Amay und die der heiligen Julia in Jouarre (Annal. arch. VIII), welche letztere Anklänge an die kölnischen Schreine der Zeit um 1200 aufweist, habe ich im Original zu sehen nicht Gelegenheit gehabt.



Abb. 40. Hildesheimer Schmelzplatte der Welandusgruppe, im Cluny

stellung keinen Anspruch; es mag bei diesen an sich künstlerisch wenig wertvollen Arbeiten zunächst genügen, die Gattung, ihre Herkunft und ungefähre Entstehungszeit festzulegen.

Die besten Stücke hatte der Hildesheimer Domschatz entliehen: zwei ungewöhnlich große (lang 37, hoch 11 cm), querrechteckige Platten, die ursprünglich jedenfalls die Langwände eines tragaltarförmigen Kastens bildeten (Tafel 102). Jede enthält drei Bilder, den Einzug Christi in Jerusalem, die Fußwaschung und das Abendmahl einerseits, die Himmelfahrt Christi, eine Gruppe von Jüngern und den ungläubigen Thomas andrerseits. Die Schmelztechnik ist diejenige des Eilbertus und der kölnischen Tragaltäre, das heißt die Figuren sind, abgesehen von den roten oder gelben Nimben, ganz in Vergoldung mit gravierter und geschwärzter Innenzeichnung ausgespart; den Grund füllt hellblaues, dunkelblaues oder grünes Email, auf der einen Platte mit farbig kontrastierendem Rand. Auch weißer Glasfluß ist verwendet. Die kölnischen Vorbilder aus der Zeit um 1150 sind also nicht zu verkennen; als Zeichner aber ist der Verfertiger dieser Platten durchaus selbständig und in der wohlüberlegten und ausdrucksvollen Faltenbehandlung, beispielsweise bei der Figur des Petrus in dem Mittelbild der unteren Platte, ist er dem Eilbert und auch den frühsten oder flüchtigeren Werken des Fridericus entschieden überlegen.

Von ganz gleicher Arbeit ist ein großes Altarkreuz in St. Godehard zu Hildesheim,[1]) dessen Mitte und quadratisch verbreiterte Kreuzenden mit Grubenschmelzplatten belegt sind. Rechts ist, wie auf dem besprochenen Stück, der ungläubige Thomas dargestellt, links die Jünger von Emmaus, oben die Ecclesia thronend und unten Christi Höllenfahrt, alle Figuren ausgespart auf blauem Grund.

Es folgt der Deckel eines EVANGELIENBUCHES, den der TRIERER DOMSCHATZ zur Ausstellung geschickt hatte (hoch 35, breit 25 cm, Tafel 103 links). Daß er aus Hildesheim stammt, ist nicht überliefert, wird aber durch das demnächst zu besprechende Gegenstück erwiesen. Im Mittelfeld ist auf glattem Kupfergrund eine Passionsgruppe aus Elfenbein aufgelegt; in den silbernen, filigranierten und edelsteinbesetzten Rand sind Grubenschmelztäfelchen mit den evangelistischen Tieren (der Markuslöwe fehlt), mit Moses, Johannes dem Täufer und zwei unbenannten Propheten, leere Spruchbänder tragend, eingelassen. Die Figuren mit ausgeschmolzener Zeichnung heben sich in Vergoldung von blauem, grünem oder hellblauem Grund ab, die Nimben sind mit denselben Farben, auch gelb, zum Grund in Kontrast gestellt.[2]) Die Zeichnung ist weniger gut als auf den großen Platten des Hildesheimer

[1] Abgebildet in der Revue de l'Art chrétien, 1889, S. 327. Die Godehardskirche ist zwischen 1133 und 1172 erbaut.
[2] Palustre et Barbier de Montault, Le Trésor de Trèves, S. 21, T. XI.

Domschatzes; die stilistische Verwandtschaft und Werkstattgemeinschaft aber trotz der minderen Ausführung nicht zu bestreiten.

Der DOM ZU TRIER besitzt ein weiteres EVANGELIAR, dessen Deckel (hoch 37, breit 26 cm, Tafel 103 rechts) man als das Gegenstück des vorigen bezeichnen kann. Die Teilung von Rand und Mitte, die Einfügung von Bildfeldern in den ersteren folgt genau der gleichen Komposition; außerdem ist die Verteilung und die Fassung der Edelsteine sowie die Zeichnung und Technik des Filigrans so identisch, daß beide Buchdeckel nur aus einer und derselben Werkstatt hervorgegangen sein können. Der Unterschied liegt darin, daß ein Exemplar die Elfenbeinreliefs in der Mitte und die Emails auf dem Rande hat, das andere innen eine Schmelztafel und auf dem Rand Elfenbeinreliefs. Die Evangelisten-Symbole sind zwar in verschiedenem Material, aber nach derselben Zeichnung ausgeführt. Der Evangelien-Codex des zweiten Einbandes ist aus Hildesheim nach Trier gekommen.[1]) Die Schmelzbehandlung ist unverändert wie auf den vorgenannten Stücken, ausgesparte Figuren auf einfarbig grünem, dunkel- oder hellblauem Grund, gelbe Nimben, grünes Kruzifix und Einzelheiten in Weiß. Wagrechte ausgesparte Schriftstreifen teilen die Schmelztafel in drei Bildfelder: oben Maria Magdalena den Auferstandenen begrüßend (ich erinnere an dasselbe Motiv auf dem Mauritius-Altar Eilberts, Tafel 20), in der Mitte der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes, Ecclesia und Synagoge, unten die Frauen an dem vom Engel bewachten Grabe. Die Formulierung der auf die einzelnen Figuren der Passionsgruppe bezüglichen Inschrift ist bemerkenswert: Ista flet (über der Maria), Hec surgit (Ecclesia), Obit hic (Christus), Cadit hec (Synagoga), Dolet iste (Johannes). Im Stil der Zeichnung hat sich dieses Stück von den großen Schmelzplatten des Hildesheimer Domschatzes schon etwas entfernt, so daß man vielleicht nicht ohne weiteres die gemeinsame Herkunft bemerken würde, wenn nicht der zuerst genannte Trierer Kodex als verbindendes Glied den Übergang vermitteln würde.

Wir haben also als Grundlage zur Ortsbestimmung vier eng zusammengehörige Denkmäler, von welchen zwei — die Domschatzplatten und das St. Godehardskreuz — in Hildesheim sich befinden, eines nachweislich aus Hildesheim stammt, während das vierte das Gegenstück des letzteren bildet. Es scheint mir danach nicht gewagt, einen SCHMELZBETRIEB IN HILDESHEIM während der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts anzunehmen, zumal wir dem Gertrudenkreuz und vor allem dem Gertruden-



[1] Palustre a. a. O. S. 25.

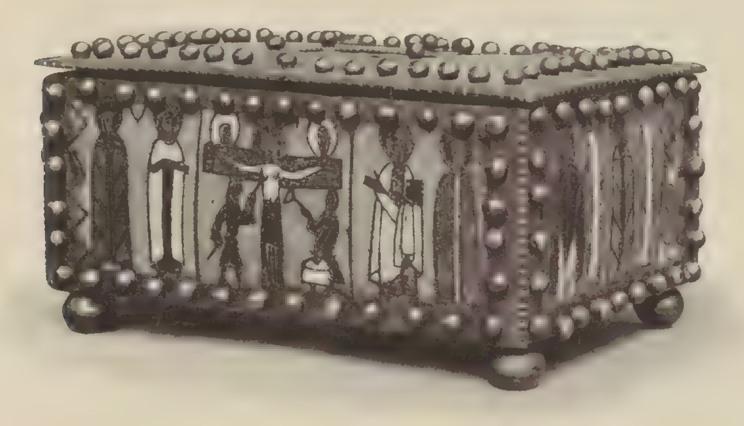


Abb. 41. Schmelzkästchen, Sammlung P. Morgan



Abb. 42. Schmelzkästchen, früher Sammlung Beresford Hope, später Sammlung Heckscher

tragaltar[1]) im Welfenschatz entnehmen können, daß bis in den Anfang des 12. Jahrhunderts hinein im niedersächsischen Gebiet Goldemail byzantinischer Technik hergestellt worden ist.

Wichtig als Verbindungsglied ist eine halbkreisförmige Platte, die das Musée de Cluny in Paris aus der Sammlung Spitzer erworben hat (Abbildung 40). Die 15 cm breite und 9 cm hohe Platte war die Vorderseite eines Scheibenreliquiars, dessen Rückseite[2]) heute das Cinquantenaire-Museum in Brüssel besitzt. Der ursprüngliche Zweck ergibt sich aus dem Reliquienverzeichnis der Randschrift „De ligno domini, de sepulchro domini, de capillis, vestibus" u. s. w. Auf der Rückenplatte in Brüssel sehen wir von Ranken umschlungen zehn Rundfelder, darin ziemlich flüchtig graviert auf rotem, weißem, hellgelbem, grünem Glasfluß die Brustbilder der Tugenden; den Grund um die Medaillons füllt blauer Schmelz. Die Wirkung ist sehr bunt, ein Beispiel mehr für die Tatsache, daß ein und derselbe Künstler nach seinem Belieben den Grad der Farbigkeit abstuft. Auf der Vorderseite sind die Figuren wieder auf einfarbig blauem Grund ausgespart, das Kreuz und der Boden sind grün, nur den Rand umziehen weiß-blau-grüne Streifen. Daß dieses Werk von demselben Meister geschaffen ist, der die Trierer Evangelieneinbände, wenigstens den zweiten aus Hildesheim, geliefert hat, zeigt ein Blick auf die Komposition der beiden Passionsgruppen und die Zeichnung der einzelnen Figuren. Die Gestalt der Synagoga namentlich ist ganz genau vom Codexdeckel auf das Scheibenreliquiar übertragen in Faltenwurf und der Haltung mit dem gestreckten rechten Bein und der gezierten Fußstellung. Schließlich ist die Stilisierung der Umschrift zu erwähnen: Hec parit. Hec credit. Obit hic. Fugit hec. Hic obedit. Zu Füßen des Kreuzes kniet der Stifter.

Bei diesem Reliquiarfragment — und zwar nur auf der Vorderplatte — begegnet uns zuerst am Hildesheimer Grubenschmelz eine technische Eigentümlichkeit, die weiterhin zur Heranziehung anderer Arbeiten desselben Betriebes als äußerliches Kennzeichen brauchbar ist. Der blaue Schmelzgrund ist durch goldene Tupfen, die durch Aufstechen des Kupfergrundes erzielt wurden, belebt. Sicherlich nur aus dekorativen Rücksichten, nicht um die Schmelzschicht fester an das Metall zu binden, wie Neumann[3]) annahm; denn die Hildesheimer Domschatztafeln haben größere und doch ungetupfte

[1] Abgeb. Neumann a. a. O. S. 132.
[2] Beide Teile abgebildet im Katalog der Collection Spitzer, Orfèvrerie réligieuse S. 97 und 98 und bei Molinier a. a. O. S. 147.
[3] Neumann a. a. O. S. 151.

Schmelzflächen. In Köln und an der Maas war diese Goldfleckendekoration nicht gebräuchlich, in Limoges kommt sie vereinzelt vor. Ein unumgängliches Kennzeichen der Hildesheimer Gattung ist sie nicht, wie die zuerst aufgezählten Werke beweisen; aber sie kommt in Deutschland nur auf solchen Arbeiten vor, die nach ihren sonstigen Eigenschaften, speziell nach dem Stil der Zeichnung, zur Hildesheimer Gruppe gehören.[1])

Auf Grund der Goldtupfen, noch mehr aber des Stils der Figuren-Zeichnung ist hier das oft veröffentlichte SCHEIBENRELIQUIAR HEINRICHS II. im Louvre anzureihen, das der ganzen Hildesheimer Gruppe den Meisternamen WELANDUS verleiht (Tafel 104). Es ist zuerst von Darcel[2]) eingehend besprochen. Den Körper des 24 cm hohen Reliquiars bilden zwei emaillierte Vierpaßscheiben, die durch angesetzte Kristallknäufe der Kreuzform genähert werden. Als Unterbau dient eine gewölbte Schmelzglocke, auf deren flachen Rand dicke Nagelköpfe als Verzierung aufgesetzt sind. Die drei Klauenfüße und das Schaftstück sind neue Ergänzung. Die Dickseite bekleidet silbernes Stanzblech.

Auf der Vorderseite thront in verbrämtem Mantel, Szepter und Reichsapfel haltend, die nimbierte und gekrönte Gestalt Kaiser Heinrich II., des Heiligen aus dem sächsischen Hause. Die Figur ist vergoldet, die Innenzeichnung schwarz, Nimbus und Fußplatte grün, der Reichsapfel weiß. Der goldgetupfte Grund ist mit blauem, am Rand weiß gewölktem Email gefüllt. Die Randschrift lautet: De costa et pulvere et vestibus sancti Heynrici imperatoris et confessoris. In der linken Ausbuchtung sieht man die Halbfigur der Gemahlin des Kaisers, Cunigundis, ohne Nimbus, da sie erst im Jahre 1200 kanonisiert wurde: rechts halbkniend einen Benediktiner, das Reliquiar als Vierpaßscheibe dem Titelheiligen darbringend und benannt Welandus monachus. Es ist die normale Haltung eines Donators. Graeven hat aber bemerkt, die Thatsache, daß ein Mönch den Namen des Schmieds Wieland als Klosternamen annahm, ließe vermuten, daß er ein Meister der Metallarbeit und hier wohl der ausführende Künstler war. Es kann

[1] Graeven hat im Jahrbuch der Berliner Museen 1900 II. S. 19, einer Anregung Neumanns folgend, einige Stücke der Hildesheimer Gruppe mit Hilfe einer komplizierten Hypothesenreihe der „Siegburger Emailfabrik, die in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts besonders blühte“, zugeschrieben. Irgend eine haltbare Stütze für die Existenz eines Siegburger Betriebes ist dabei aber nicht zum Vorschein gekommen.

[2] Darcel, Annales archéologiques XVIII, mit guten Abbildungen. — Die Vorderseite abgebildet nach L'Art pour tous bei Luthmer Email S. 87. — Rückseite Molinier a. a. O. S. 149.



Abb. 43. Tragaltar in Sigmaringen. Norddeutsch II. Hälfte 12. Jahrh.

freilich auch bloß der gewöhnliche Taufname des Mannes sein; denn soweit ich das aus Zeugenlisten in Urkunden, Nekrologen und Memorienkalendern übersehen kann, waren bei den deutschen Benediktinern des 12. Jahrhunderts besondere Klosternamen nicht gebräuchlich. Mehr als die Möglichkeit, daß Welandus der Verfertiger des Heinrichs-Reliquiars war, wird man also mit gutem Gewissen kaum behaupten können, bevor nicht örtliche Quellenforschung ein weiteres Ergebnis liefert. Es ist aber für die weitere Hantierung erwünscht, für die Hildesheimer Gruppe den Namen, wenn auch nur als Gattungsbezeichnung, beizubehalten. Jedenfalls ist der Verfertiger des Heinrichs-Reliquiars auch derjenige der übrigen Hildesheimer Schmelzdenkmäler; man braucht nur die Welandfigur mit der Maria Magdalena auf dem Hildesheimer Codex in Trier zu vergleichen, um sich davon zu überzeugen. Das bestätigen, außer dem Goldfleckendecor, auch noch die Brustbilder der Kaiserin Cunigundis und der vier militärischen Heiligen Eustach, Sebastian, Gereon und Mauritius auf der Fußglocke, die zu den Tugenden der Halbkreisplatte in Brüssel Analogien bilden. Die Rückseite zeigt den thronenden Christus als Rex regum und in den seitlichen Ausbuchtungen, da es eine Hülle für königliche Reliquien ist, die Brustbilder des Oswaldus rex und der beiden Sigismundus und Eugeus reiges, alle drei ohne Nimben.

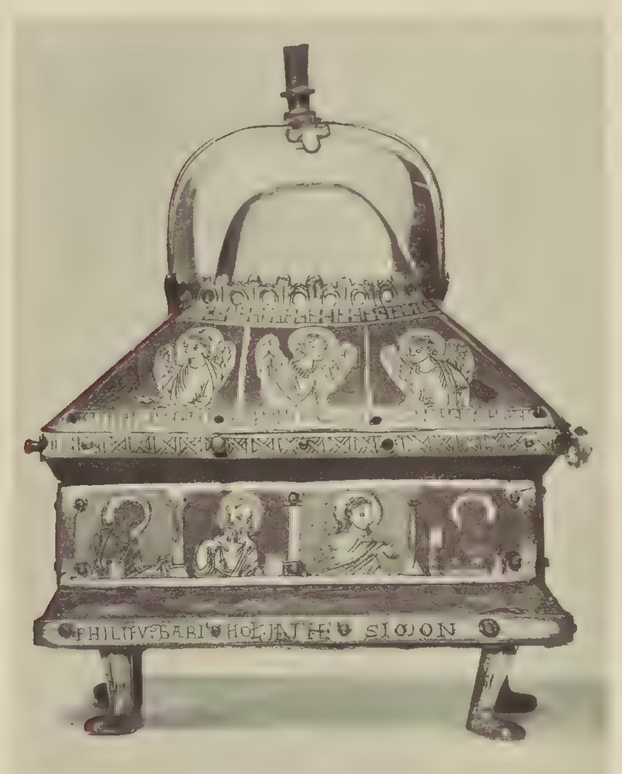


Abb. 44. Reliquiar in Sigmaringen. Norddeutsch II. Hälfte 12. Jahrh.

Man kann auch der Auswahl dieser Könige einen Hinweis auf Hildesheim entnehmen. Der Rex Eugeus, den Darcel als „Hugues" von der Lombardei († 947) erklärt, bleibt zwar ein rätselhaftes Wesen. Der Märtyrer König Oswald von Northumberland († 642) wurde aber in Hildesheim verehrt, da der Dom sein Haupt in einem merkwürdigen, unter Kölnischem Einfluß im 12. Jahrhundert gearbeiteten Kuppelreliquiar aus Silber, später als Kopfreliquiar ausgestaltet, bewahrt.[1]) Papst Honorius III. gewährte in einer Bulle vom Jahr 1286 den Dombesuchern am Oswaldsfest einen Ablaß. Auf den Seiten des Kuppelbaus für das Haupt Oswalds sind englische Könige abgebildet und unter ihnen der Burgunder

[1] Abgeb. Viollet le Duc, Dictionnaire du Mobilier I; Kratz, Dom zu Hildesheim II, T. 9; St. Beissel, Zeitschrift für christl. Kunst VIII, S. 307.

König Sigismund, der zu den Sippen des sächsischen Hauses gerechnet wurde. Wir finden den König Sigismund ferner auf dem niedersächsischen, wahrscheinlich in Hildesheim gemachten Gertrudisaltar im Welfenschatz, wo er der Kaiserin Adelheid, Ottos I. Gemahlin, gegenübersteht, weil sie demselben burgundischen Hause entstammte.

Da Kaiser Heinrich II. entweder 1147 oder 1152 kanonisiert worden ist, gibt das Reliquiar für die Hildesheimer Gruppe eine Bestätigung der Datierung auf die Jahre nach 1150, die bereits dem Einfluß zu entnehmen war, den Eilbert und die frühen Friedrichwerke ersichtlich auf Hildesheim ausgeübt haben.

Ein etwas kleineres Scheibenreliquiar (20 cm hoch) gleicher Form und Gattung ist aus der Sammlung Spitzer[1]) in die von Martin le Roi in Paris übergegangen. Es zeigt auf dem vorderen Vierpaß die Kreuzigung auf blau und grau gewölktem, mit Goldflecken besätem Grund, dazu rote und grüne Einzelheiten. Auf der Rückseite das Lamm Gottes und die Evangelistenzeichen; den Glockenfuß zieren emaillierte Rosetten und Ranken; auch die Kristallknäufe fehlen nicht.



Abb. 45. Reliquiar im South Kensington-Museum. Norddeutsch Ende 12. Jahrh.

Das Berliner Kunstgewerbemuseum hat aus der königlichen Kunstkammer ein sehr bemerkenswertes Denkmal der Hildesheimer Gattung übernommen, das stilistisch dem Heinrichs-Reliquiar des Louvre am nächsten steht. Es ist ein flaches Standkreuz auf halbkugelförmigem Glockenfuß (Inventar Nr. K. 4180). Der Crucifixus der Vorderseite ist aus Bronze gegossen; die Schmelzverzierung erstreckt sich auf die Rückseite, auf Fuß und Knauf. Die Fläche der Rückseite ist gerautet und mit weißen Rosetten gemustert in Grubenschmelz, obwohl das Muster Zellentechnik erfordert hätte. Darin sind in Kreisen die Majestas, Ecclesia, Synagoge und zwei Halbfiguren eingeordnet, im Stil der Zeichnung den Halbfiguren auf dem Fuß des Reliquiars Heinrichs II. vollkommen entsprechend. Dasselbe gilt für die fünf Halbfiguren von Tugenden, die auf dem Glockenfuß in blauem, weiß gerandetem und dicht mit Goldtupfen durchsetztem Schmelzgrund ausgespart sind. Die Rosetten des Knaufes gleichen denjenigen des Scheiben-Reliquiars der Sammlung Martin le Roi.

Von gleicher Arbeit ist ein Altarleuchter im Rathaus zu Quedlinburg, der aus der Kirche von Gersdorf stammt. Auch hier ist der Glockenfuß mit Halbfiguren auf goldgeflecktem Grund verziert,

[1] Collection Spitzer I, Orfèvrerie réligieuse, S. 109, Nr. 32.

während der untere Knauf des Schaftes dieselben Rosetten aufweist, wie der des Berliner Standkreuzes. In den übrigen Stücken, die wir noch für die Hildesheimer Benediktiner-Werkstatt in Anspruch nehmen können, tritt ein starker Niedergang des zeichnerischen Könnens und der Sorgfalt in der Ausführung zu Tage. Es ist kaum zu entscheiden, ob das auf einem allmählichen Verfall des Betriebes beruht, oder ob es durch minderwertige Hülfskräfte, die neben dem leitenden Meister arbeiteten, zu erklären ist. Zur besseren Gattung gehört noch eine vereinzelte Platte mit dem Propheten Esaias, die im Katalog Spitzer[1]) abgebildet ist. Auf der Grenze zur schlechteren Art steht ein Tragaltar im Welfenschatz,[2]) dessen unterer Rand bezeugt, daß dem Hildesheimer Betrieb auch das gemischte Email mit eingesetzten Zellen nicht fremd geblieben ist. Die Gestalten des opfernden Abraham und Melchisedeks auf goldgetupftem Schmelzgrund neben dem Altarstein machen den Eindruck, als ob sie vom leitenden Künstler entworfen, aber von einer ungeübten Hand ausgeführt worden seien. Die charakteristische Haltung der Synagoge vom Codex in Trier, die verdrehte Beinstellung ist am Abraham noch deutlich erkennbar, auch die Evangelistenzeichen halten sich an die Vorlage. Aber die Ausführung ist dürftig und schülerhaft.

Ähnliche Kästchen besitzen nach Neumann noch der Domschatz in Hildesheim, das Provinzialmuseum in Hannover und das Kunstgewerbemuseum in Berlin.[3]) Es mag genügen, die mäßig erfreuliche Gattung durch die Abbildung der Stücke vorzuführen, die auf der Düsseldorfer Ausstellung waren.

Der Schmelzbelag eines Buchdeckels aus dem Fritzlarer Petrikirchenschatz (24 cm hoch, 16 cm breit, Tafel 105) bietet ein besonderes Interesse, weil er ein ganz auffälliges Zeugnis für die Nachahmung kölnischer Vorbilder in der Weland-Werkstatt ablegt, deutlicher, als die figürlichen Zeichnungen es tun. Im vertieften Mittelfeld steht die Passionsgruppe auf goldgeflecktem und dunkelblau mit kleistergrau gewölktem (wie auf dem Scheibenreliquiar Martin le Roi) Grund; die Evangelistenzeichen in den Ecken sind typisch in der Zeichnung, dazwischen recht flüchtig graviert die Brustbilder der Apostel auf translucid blauem oder kleistergrauem Grund, hier ohne vergoldete Flecken. Die mangelhafte Schulung des Arbeiters verrät sich in der ganz unsicheren und ungleichen Schrift. Die Ranken auf den vier die Abschrägung des Randes zur Mitte bekleidenden Streifen sind genaue Nachbildungen des bekannten Fridericus-Ornaments aus Spiralstengeln, Eichen- und Zackenblättern, wie es auf dem Gregorius-Tragaltar und dem Darmstädter Turm sich entfaltet. Es können keine kölnischen Originalstücke sein, die hier eine gelegentliche Verwertung gefunden haben. Denn die Muster sind für diese Stelle abgepaßt, unfrei in der Nachzeichnung und in den trüben rötlichweißen, gelben, graublauen Glasflüssen von der klaren und frischen Farbigkeit der echten Friedrich-Arbeiten weit entfernt. Bis zu diesem Buchdeckel kann man den zeichnerischen Stil des leitenden Künstlers, wenn auch entstellt und heruntergekommen, noch verfolgen.

Ein sehr charakteristisches Beispiel der weiteren gründlichen Verrohung bietet das Andreas-Reliquiar in Siegburg, ein tragaltarförmiges Kästchen (lang 25,5, breit 15,5, hoch 10 cm, Tafel 106), mit leicht gewölbtem Deckel. Jede Seite ist mit einer Grubenschmelzplatte bekleidet. Die sehr geringe Zeichenkunst hat den Verfertiger nicht abgehalten, sich an schwierige und figurenreiche Kompositionen heranzuwagen: Das Deckelfeld hat er durch sich kreuzende Bänder mit ganz unbeholfener Schrift in acht Felder zerlegt, welche den Weltrichter mit den Evangelistenzeichen, die Kreuzigung, Sonne und Mond, die Verkündigung der Hirten, die Geburt Christi auf zwei Felder verteilt, schließlich Christus, die Apostel Petrus und Paulus segnend, enthalten.[4]) Die Innenzeichnung, mühevoll aber unklar ausgeführt, ist rot ausgeschmolzen. Auf den Seitenwänden sehen wir das Abendmahl, Christus und die

[1] Collection Spitzer I, S. 99, Nr. 9.

[2] Neumann a. a. O. S. 150 u. 151.

[3] Das Berliner Kästchen hat ansteigenden Deckel, darauf die Majestas domini, die Martyrien der Heiligen Laurentius und Stephanus, an den Schmalseiten die Evangelistenzeichen. Auf den Seitenwänden die Apostel; der Schmelzgrund ist grün, blau und weiß. Das Kennzeichen der aufgestochenen Goldflecken im Schmelzgrund findet sich nur an den Deckelplatten mit den Evangelistensymbolen. Ganz ungewöhnlich auf einer deutschen Schmelzarbeit sind die in hohem Relief hervortretenden Köpfe auf drei Deckelplatten. Von den Tafeln mit den Aposteln sind einige ergänzt, andere mit modernem Email überschmolzen.

[4] Die Inschriften sind abgedruckt bei Ausm Weerth K. D., III, S. 32.



Abb. 46. Deckel des Reliquiars im South Kensington-Museum Abb. 45.

Apostel auf einer langen Bank sitzend, Maria auf einem Faldistorium nebst vier Figuren. An Farben hat es nicht gefehlt; an den Seiten wechseln zwar nur hell- und dunkelblaue und türkisblaue Felder, auf dem Deckel aber sind die einzelnen Abteilungen dunkelblau, türkisblau, taubengrau, grün und graublau grundiert. Die Goldtupfen sind lockerer als sonst über den Grund verstreut. Es scheint mir sehr möglich, daß hier eine westfälische Arbeit nach Hildesheimer Muster vorliegt.

Auch bei den nun folgenden Schmelzwerken ist es sehr fraglich, ob sie noch der Hildesheimer Werkstatt angehören, denn es ist nur ein äußerliches Merkmal, das noch die Verbindung herstellt. Wie erwähnt, ist der Fußrand des Kaiser Heinrich-Reliquiars im Louvre in dekorativer Absicht mit dicken runden Nagelköpfen besetzt.

Diese Verzierung in ausgeprägter Gestalt trägt ein Schmelzkasten mit ansteigendem Deckel, den das Sigmaringer Museum zur Ausstellung gebracht hatte (lang 26, hoch 14 cm, Tafel 107). Auf hellblauem, dunkelblauem und weißem Schmelzgrund sind ohne Feldertrennung an den Seiten Bilder aus dem Leben Christi dargestellt, vorne die Verkündigung Mariae, Christi Geburt, Verkündigung der Hirten und Anbetung der Könige.[1] Die Qualität der Glasflüsse läßt, wie bei vielen norddeutschen Arbeiten, zu wünschen übrig. Auch die feingravierte Zeichnung ist im Stil primitiv genug, aber doch in der Übersichtlichkeit der Anordnung und in den Verhältnissen der Figuren dem Andreas-Reliquiar bei weitem vorzuziehen; die ganze Arbeit ist nicht roh, sondern archaisch. Eine nordisch anmutende Besonderheit dieses Stückes ist der Besatz der Deckelkanten mit gehöhlten, von Schmelztropfen ausgefüllten Knöpfen, die am Dachrand in Schlangenköpfe auslaufen.

Den Gipfel der Primitivität bezeichnet eine Gruppe von Grubenschmelz-Kästchen, auf welchen die Dekoration der Kugelknöpfe so reichlich wie nur möglich — alle Kanten umziehend — angebracht ist. Das beste Exemplar, wiederum mit vierseitig ansteigendem Deckel, besitzt der Welfenschatz,[2] ein ganz ähnliches der Domschatz in Hildesheim, die Platten einer dritten Wiederholung das Museum Kircherianum in Rom. Ein großes Exemplar mit flachem Deckel, sonst ganz gleichartig, war in der Sammlung Debruge-Duménil, später im Besitz von Graf Paul Schuwalow in Petersburg; weitere Kästchen sind im Nationalmuseum zu Kopenhagen (aus Flensburg herstammend) und in der Sammlung Pierpont Morgan

[1] Der Kasten ist allseitig farbig genau abgebildet von Hefner-Alteneck, Die Kunstkammer von Sigmaringen, 1866, T. 41 u. 42.
[2] Gut abgebildet bei Neumann a. a. O., S. 210 bis 212 und S. 54.



Abb. 47. Reliquiar in Münster, Westfalen II. Hälfte 12. Jahrh.

(Abbildung 41). Ein früher im Besitz von Beresford Hope befindlicher Kasten, der durch später aufgesetzte Kristalle auf dem Deckel entstellt ist, kam 1899 mit der Sammlung Heckscher in London zur Versteigerung (Abbildung 42).[1] Das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzt die Schmalseite eines kleinen Reliquiars dieser Gattung.

Alle haben religiöse Darstellungen: den Weltrichter von den Evangelistenzeichen umstellt, die Kreuzigung und Grablegung Christi, dann die Apostel oder sonstige unbenannte Heilige. Die Technik weicht von der Hildesheimer Gruppe und auch von dem eben genannten Sigmaringer Walmdachkasten sehr wesentlich ab, denn nicht die ganzen Figuren, sondern nur die Umrisse und die Köpfe sind ausgespart; die Gewandung dagegen ist mit farbigen Glasflüssen, rot, weiß, blau, grün und gelb, ausgefüllt, in der Regel auf dunkelblauem Grund. Bei den besseren Stücken sind die Figuren flächenmäßig in verschiedene Faltenpartien zerlegt; am Morganschen Exemplar erscheinen einfach kegelförmige Gestalten. Es fällt schwer, die Herstellung dieser ganz barbarischen und doch in ihrer Machart keineswegs unsicheren Erzeugnisse in einen Mittelpunkt des norddeutschen Kunstlebens, wie es Hildesheim auch im 12. Jahrhundert noch war, zu verlegen, trotz der analogen Knopfverzierung am Welandus-Reliquiar im Louvre und trotz der Existenz eines typischen Stückes in Hildesheim selbst. Da eben dieses letztere Kästchen auf der abgeflachten Höhe des Deckels, wo das Welfenschatz-Exemplar einen heraldischen Adler trägt, ein Ornament aus verschlungenen Schlangen aufweist, da auch die Schlangenköpfe des Sigmaringer Reliquiars und dessen archaisch strenge Zeichnung, namentlich die Figuren der heiligen drei Könige, eines nordischen Charakters nicht entbehren, möchte ich vermutungsweise einen schleswigschen oder dänischen Betriebsort annehmen, ohne zur Zeit den Beweis dafür antreten zu können.

Nach Norddeutschland führt uns wieder eine Gruppe stilistisch fortgeschrittener, aber ziemlich roh gearbeiteter Grubenschmelzkasten, die in Düsseldorf vertreten waren durch einen Tragaltar (Abbildung 43) mit den ausgesparten Halbfiguren der Apostel auf blauem, grünem, weißem Grund, roten Pilastern als Felderteilung und ferner durch ein Reliquiar mit ansteigendem, von einem hohlen Bergkristall bekröntem Dach (breit 16, hoch 21 cm), beide aus dem Fürstlich Hohenzollerischen Museum in Sigmaringen[2] (Abbildung 44). Dieses Motiv der ausgehöhlten Kristallkuppel haben wir bereits an einem sicher westfälischen Werk des 12. Jahrhunderts, dem Herforder Reliquiar in Berlin (vergl. Abbildung 3) kennen gelernt. Die beste Leistung dieses Betriebes ist wohl ein tragaltarförmiges Reliquiar im South Kensington-Museum (Abbildung 45 und 46), in dessen Zeichnung der Passionsgruppe auf dem Deckel und der Apostelhalbfiguren sich ein Einfluß der Maas-Schule bemerkbar macht. Ein Merkmal der Gattung ist der granitartig gekörnte oder gesprenkelte Glasfluß. Das ist besonders ausgeprägt an

[1] Katalog der Sammlung Heckscher (Christie) Nr. 182. Das Stück brachte auf der Versteigerung 660 Pfund.
[2] Farbige Abbildungen bei Hefner-Alteneck, Die Kunstkammer zu Sigmaringen, T. 1 u. 49.

einem ebenfalls als Tragaltar geformten, aber ohne Altarstein ausgeführten Kasten des Cinquantenaire-Museums in Brüssel, den Rohault de Fleury abgebildet hat.[1]) Dieses Stück verhilft uns zu einem allerdings ziemlich vagen Hinweis auf die westfälische oder niedersächsische, jedenfalls norddeutsche Herkunft. Denn das British Museum bewahrt eine durch langes Lagern in der Erde ganz verwitterte Schmelzplatte von einem dem Brüsseler ganz ähnlichen Kasten — dargestellt ist Christus thronend zwischen zwei Engeln unter einem weißen Rundbogen gleich den Bogen in Brüssel —, die in der Nähe von Lüneburg ausgegraben worden ist. Da nun die Unterseite des Brüsseler Kastens und einiger anderer Stücke der Gruppe jener dunkle, fast schwarze Ölfirnis deckt, der an vielen westfälischen und niedersächsischen Goldschmiedwerken vorkommt, so ist der Fundort zur ungefähren Lokalisierung wohl verwertbar. Hildesheim war wohl der bedeutendste, sicherlich aber nicht der einzige Platz in Norddeutschland, der im 12. und 13. Jahrhundert Kupferschmelz hervorgebracht hat. Die Ausstellung hatte vom Bischöflichen Museum in Münster einen tragaltarförmigen Reliquienkasten erhalten, der als typisches Beispiel eines westfälischen Betriebes gilt. Auf dem Deckel, der jetzt zur Aufstellung eines stattlichen Limousiner Kreuzes durchlöchert ist, sieht man die Kreuzigung und die Himmelfahrt, auf den Seiten die Halbfiguren der Apostel, ausgespart auf blaugrauem und rotgeflecktem Schmelzgrund (lang 21, hoch 9 cm, Abbildung 47). Das Stück hat im Material des granitartig gesprenkelten Glasflusses und in der Schriftform viel Gemeinsames mit einigen der eben besprochenen, nicht genau lokalisierbaren norddeutschen Schmelzwerke, entbehrt aber nicht einer eigentümlichen Farbenwirkung. Ein vollkommen gleichartiges Kästchen derselben Werkstatt, mit der Kreuzigung auf dem Deckel, ist von der Insel Amrum in das Nationalmuseum zu Kopenhagen (Inventar Nr. 12 531) gekommen.

Schwächer als Schmelzwerk, aber besser in der Figurenzeichnung ist die emaillierte Deckplatte eines tragaltarförmigen Reliquienkastens der Sammlung Schnütgen,[2]) der nach Ausweis der Metallarbeit gleichfalls westfälischen Ursprungs sein muß.

[1] La messe V., T. 346 oben. — Zu dieser Gruppe gehört auch der Kasten Nr. 181 des Katalogs der Sammlung Heckscher
[2] Ausstellungs-Katalog Düsseldorf 1902, Nr. 1766.





Abb. 48. Schmelzplatten auf einem Reliquiar in Siegburg

In die Orts- und Meistergruppen von Köln und Aachen, von der Maas und von Lothringen, von Hildesheim und Westfalen, welche die vorstehenden Untersuchungen aufgestellt und umgrenzt haben, ist weitaus der größte und jedenfalls der wichtigste Teil aller erhaltenen Denkmäler des romanischen Kupferschmelzes, abgesehen von den französischen und anderen lateinischen Erzeugnissen, eingeordnet worden. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß in diesem ersten Versuch einer geschichtlichen Ordnung des deutschen Kupferschmelzes alle Fragen und Rätsel restlos gelöst sind. Der örtlichen Forschung, namentlich im westfälisch-niedersächsischen Gebiet, ist noch ausgiebige Arbeit vorbehalten. Auch die Düsseldorfer Ausstellung enthielt unter ihren bedeutenderen Stücken einige Denkmäler, die einer glatten und überzeugenden Herkunftsbestimmung widerstreben. So das halbkreisförmige TAFELRELIQUIAR DER PETRIKIRCHE IN FRITZLAR (hoch 47, breit 45 cm, Tafel 108). Auf der Vorderseite vereinigen sich Treibarbeit, Knochenschnitzerei, Grubenschmelz, silbernes Stanzblech und Gravierung zu reicher und harmonischer Wirkung, für die Rückseite ist die Braunfirnis-Technik mit Vergoldung allein herangezogen. Die Schmelzplatten zwischen den getriebenen Rundfeldern der Basis und auf dem Rand des Rundbogengiebels [1]) stehen in den blau, grün und weiß abschattierten Blattornamenten den Maastrichter Denkmälern oder den damit verwandten Kölner Werken (Benignus-Schrein) nahe; die trüben Farben aber und die geringe Fertigkeit im Abschattieren lassen nicht an eine Ausführung in Maastricht oder Köln, wenigstens nicht in einem der uns bekannten Betriebe, sondern eher an eine Nachahmung denken. Die geschnitzten Apostelfiguren stammen zweifellos aus der Kölnischen Varneriusgruppe, die ich bei Besprechung der Kuppelreliquiare erwähnt habe; sie könnten aber immerhin von einem jener handwerksmäßig hergestellten Kästchen abgelöst und hier adaptiert sein. Genau passen sie in das Scheibenreliquiar nicht; am rechten Ende ist eine Lücke mit einem glatten Knochenstück ausgefüllt. Das Stanzblech und der gegossene Kamm, den ein wahrscheinlich später aufgenietetes fränkisches Fragment entstellt, geben über die Herkunft keinerlei Auskunft. Die Rückseite, eins der glänzendsten Beispiele selbständiger Verwertung der Braunfirnis-Verzierung in bester Form, deutet auf die Maas, wäre aber auch in Köln nicht undenkbar. Eine bestimmte Entscheidung, ob Rhein oder Maas, ist aus dem Stück kaum herauszulesen.

Zum Schluß sei noch die Abbildung (48) von zwei ebenso bedeutenden als rätselhaften Grubenschmelzplatten beigefügt, die samt einem Fridericus-Plättchen und verschiedenen Limousiner Email-Fragmenten als Belag eines zusammengebauten Reliquiengehäuses mit Pyramidendach [2]) im Siegburger

[1] Zwei Schmelzstreifen an dieser Stelle sind neue Ergänzung.
[2] Abgeb. Ausm Weerth K. D., III, S. 28, T. 47.

Kirchenschatz Verwendung gefunden haben. Jede Tafel zeigt einen Heiligen und einen Engel, aus welcher Legende, ist bei den ihrem ursprünglichen Zusammenhang entfremdeten Stücken nicht zu ersehen. Eine dritte Platte derselben Folge, vielleicht auch von dem Siegburger Kasten abgenommen, besaß die Kölnische Sammlung Hugo Garthe.[1]) Die außerordentlich glatt und sicher gezeichneten Figuren mit breit gravierter und braunviolett ausgeschmolzener Innenzeichnung sind vergoldet auf tiefblauem Grund; die Nimben von taubengrau zu hellblau und grünblau abschattiert und weiß gesäumt, die Bodenerhebungen blau-grün-gelb abgetönt. Die Technik ist also im wesentlichen die des Nicolaus von Verdun am Klosterneuburger Altar; die Zeichnung aber hat mit diesem Künstler nichts zu tun. Auch Limoges hat einige Stücke verwandter Art hervorgebracht;[2]) wirklich überzeugende Analogien suchen wir aber am Rhein, in Lothringen und Limoges vergeblich. Und doch setzt allein die technische Vollendung der drei Tafeln einen hochentwickelten Betrieb voraus.

[1] Auktionskatalog H. Garthe, 1877, Nr. 617.

[2] Vergl. die Limogesplatte in den Mélanges d'Archéologie, I, T. 44, eins der schönsten Werke von Limoges aus einem Atelier, dem unter anderem das Reliquiar des Prager Doms (Heider und Eitelberger, Mittelalterliche Kunstdenkmäler des österreichischen Kaiserstaats, II, T. 12) und das Triptychon von Chartres, Rupin a. a. O. S. 499, zuzuschreiben sind.



IV. GOTISCHER TIEFSCHNITTSCHMELZ AUF SILBER



Abb. 49. Grubenschmelz-Ciborium, Sammlung v. Oppenheim in Köln; Wien ? 14. Jahrh.

Eine Darstellung deutscher Schmelzkunst im Mittelalter würde eine breite Lücke aufweisen, wenn sie die durchsichtigen Silberemails des 14. Jahrhunderts gänzlich unbeachtet ließe. Obwohl die vorliegenden Untersuchungen in erster Linie zur Aufhellung der Geschichte des deutschen Kupferschmelzes in der romanischen Epoche dienen sollen, möchte ich doch noch in aller Kürze das von der gotischen Goldschmiedekunst bevorzugte Schmelzverfahren berühren, schon aus dem Grunde, weil es in Düsseldorf mit einigen auserwählt schönen und trefflich erhaltenen Werken sich eingestellt hatte.

Der Grubenschmelz auf Kupfer war nur mit wenigen und bescheidenen Erzeugnissen in das 14. Jahrhundert hinübergegangen. Es sind gotische Ciborien, wie das Chorherrenstift in Klosterneuburg,[1]) das Kunstgewerbemuseum in Köln und die Sammlung des Freiherrn v. Oppenheim daselbst[2]) (Abbildung 49) solche besitzen, dann kleine Füllplatten in Reliquiaren und sonstigem kirchlichen Gerät eingelassen, auch Wappen auf profanen Silbersachen. Die zahlreichen emaillierten Füllungen auf dem Fuß, der Schale und dem Deckel des OSNABRÜCKER KAISERPOKALS gehören, obwohl sie in Silber ausgeführt sind, technisch und stilistisch in diese Gattung (Tafel 109 und 110). Die Farben der opaken Glasflüsse gehen über das tiefe Blau des durch zierliche Rosetten häufig belebten Grundes und das Rot der zart und kunstvoll gravierten Innenzeichnung in der Regel nicht hinaus. Obwohl die meisten dieser gotischen Grubenschmelze, von den derberen Limousiner Stücken abgesehen, nicht nur in der Technik und den Farben, sondern auch im Stil der figürlichen Darstellungen einander sehr ähnlich sehen, ist doch schwerlich an einen gemeinsamen Ursprungsort zu denken. Die stilistische Verwandtschaft mag in der weitausgedehnten und intensiven Herrschaft des französischen Geschmacks während der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ihre Erklärung finden. Wir können Schmelztäfelchen dieses Stils einerseits an beglaubigten Denkmälern der französischen Goldschmiedekunst nachweisen, wie an der silbernen Marienstatuette im Louvre, welche die Königin Jeanne d'Evreux im Jahr 1339 der Abtei von St. Denis schenkte.[3]) Andrerseits fehlt es nicht an deutschen Beispielen: Das Kestner-Museum in Hannover hat bei der Versteigerung der Sammlung Habich im Jahr 1901 ein Reliquiar in der alten Bursenform erworben[4]), in dessen Seiten drei sehr feine und charakteristische Schmelzscheiben dieser Art eingelegt sind, mit der Kreuzigung, dem Laurentius-Martyrium und dem Bischof Pancratius. Dessen Namen lautet hier „S. Bangracius", eine Schreibweise, die entschieden auf süddeutschen oder genauer auf

[1] Abgeb. Mitteilungen der k. k. Central-Kommission XVIII, 160; Luthmer, Das Email, S. 99.

[2] Ausstellungskatalog Nr. 1219.

[3] Abgeb. Molinier, L'orfèvrerie T. 10; 2 Schmelzplatten des Sockels der Statuette sind farbig abgebildet bei Labarte, Album II, T. 112.

[4] Ein ähnliches Kästchen mit drei gleichartigen Schmelzscheiben von feinster Arbeit befindet sich im Bayrischen Nationalmuseum in München.

Wiener Dialekt hindeutet. Da nun Wiener Goldschmiede [1]) im Jahr 1329 die blau und roten Schmelztafeln zur Erweiterung des Altars von Nicolaus Virdunensis für das benachbarte Klosterneuburg ausgeführt hatten und da dasselbe Chorherrenstift in seinem Ciborium das Hauptwerk dieser frühgotischen Schmelzart besitzt, darf man die Vermutung aussprechen, daß WIEN an der Herstellung der Ausläufer des Kupferemails zum mindesten mit beteiligt war.

Sehr häufig sind solche Arbeiten jedenfalls nicht gewesen, denn der Tiefschnittschmelz auf Silber, der sie ersetzte und verdrängte, war schon während der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zur Vollendung gediehen und weithin bekannt. Er trat zuerst in Siena und Paris vor 1300 auf; ein Kelch mit datierter Patene aus dem Jahr 1333 im Nationalmuseum zu Kopenhagen zeigt die Technik bereits auf der Höhe der Leistungsfähigkeit. [2]) Die durchsichtige Emaillierung auf flachreliefierter Silberunterlage ist ein weit edleres, leider auch viel vergänglicheres Verfahren als der solide romanische Kupferschmelz. Der Künstler begnügte sich nicht mit der Flächenwirkung einer in Linien gravierten Zeichnung, sondern er erstrebte und erreichte durch eine flache, in ihren Abstufungen sorgfältig erwogene Modellierung ein durchaus plastisches Bild. Die durchsichtigen Glasflüsse, die ohne trennende Stege für die einzelnen Farbflächen die ganze Darstellung überdecken — nur die Köpfe und Hände sind zuweilen ohne Email belassen —, verstärken die plastische Wirkung, indem sie in den tiefgestochenen Stellen die Farbe intensiver und dunkler als Schatten zeigen, als über den Höhen des Reliefs, wo sie nur in ganz dünner und daher kaum gefärbter Schicht aufliegen, so daß das blanke Edelmetall als Licht hindurch glänzt.

Der Tiefschnittschmelz — der Name erscheint berechtigt, weil die Höhen des Reliefs tiefer liegen müssen als der Rand der Silberplatte — gilt allgemein als eine sienesische „Erfindung". Es steht auch ganz außer Frage, daß Siena der fruchtbarste Mittelpunkt für diese Schmelzgattung gewesen ist; auf der Düsseldorfer Ausstellung waren das Vortragekreuz und der mit Emailplättchen überreich besetzte Kelch der Sammlung v. Oppenheim mit der Inschrift: Calix abbatie sancti Michaelis de Senis, ausgezeichnete Vertreter der toskanischen Schmelzkunst. Ich glaube aber doch nicht, daß die Vorstellung einer vereinzelten Erfindung im eigentlichen Sinne des Wortes die Entstehung der Gattung richtig kennzeichnet. Denn sie ist in folgerichtiger Entwicklung aus einer naturgemäßen Umbildung der frühgotischen Form des vorerwähnten Kupferemails entstanden. Bei diesem war die gravierte Zeichnung der Figuren bereits so kunstvoll und fein durchgearbeitet, daß nur noch ein kleiner Schritt sie von der flachen Reliefbildung trennte. Die letztere konnte erst einsetzen, sobald die Glasflüsse durchsichtig wurden und damit das Aussparen der Figuren im Metall überflüssig wurde. Die Beschaffenheit des Glasflusses, ob opak oder durchsichtig, ist aber eine Frage der Metallunterlage; auf dem unedlen Kupfer und der Bronze haften keine durchsichtigen Emails von reinen Farben, und der durchblickende Kupferton würde ihre Wirkung schädigen. Von dem Moment an, wo die frühgotische Goldschmiedekunst das Silber als alleinherrschendes Material heranzog, kamen auch die dem Edelmetall angemessenen durchsichtigen Glasflüsse wieder zum Vorschein. Diesen Verlauf veranschaulichen mit voller Deutlichkeit die bereits genannten Schmelztafeln im Sockel der Marienstatuette, welche die Königin Jeanne d'Evreux im Jahr 1339 nach St. Denis stiftete. Sie gehören noch zum frühgotischen Grubenschmelz, denn die Figuren und die Rosetten des Hintergrundes sind im vergoldeten Metall ausgespart, die gravierte Innenzeichnung ist mit opakrotem Schmelz ausgefüllt. Das Metall aber ist Silber, und daher ist der blaue Glasfluß des Grundes bereits durchsichtig. Solche Übergangsstücke zeigen, daß die Pariser Goldschmiedekunst auch ohne den Anstoß einer sienesischen Erfindung zum Tiefschnittschmelz kommen konnte.

Aus französischer Quelle hat jedenfalls Westdeutschland im 14. Jahrhundert den Silberschmelz übernommen; die Denkmäler wenigstens, die gelegentlich der Düsseldorfer Ausstellung für das Rheinland und speziell für Köln in Anspruch genommen sind, haben so viel von französischer Kunst bewahrt, daß eine gewisse Entschlossenheit dazu gehört, um allein auf stilistische Gründe hin die Zuweisung an eine rheinische Werkstatt auszusprechen.

[1] Heider u. Camesina, Der Altaraufsatz im Stift Klosterneuburg, S. 5, Anmerkung 1.

[2] Molinier a. a. O., IV, S. 213, hält die Patene für deutsche Arbeit; die herrliche Tiefschnitt-Kanne desselben Museums aber, die nur wenig jünger ist, trägt als Silberstempel die heraldische Lilie, die im 14. Jahrhundert den Pariser Goldschmieden als Stadtzeichen diente.

Das älteste Stück, den prächtigen KELCH samt PATENE (hoch 20 cm) aus dem Sigmaringer Museum hat Renard im Ausstellungskatalog[1]) für kölnische Arbeit aus der Mitte des 14. Jahrhunderts erklärt (Tafel 111 und 112). Den farbigen Schmuck bilden sechs zugespitzte Schmelzscheiben mit der Verkündigung, Geburt Christi, Gebet auf dem Ölberg, Kreuztragung, Kreuzigung und Auferstehung, ferner sechs Knaufplättchen mit Johannes dem Täufer und fünf Aposteln; emailliert sind ferner die Flügel der in Relief aufgelegten Engel auf den Zwickeln des Fußes und der Schaft hinter den durchbrochenen Vierpässen. Die Patene zeigt, wie diejenige in Kopenhagen, den thronenden Heiland. Die Schmelzstücke sind rot umrandet und tiefblau grundiert; für die Gewandung sind vorwiegend die drei das sicherste Gelingen versprechenden Farben Blau, Grün und Manganviolett angewandt. Die Reliefgravierung läßt an Schärfe, Klarheit und Schönheit der Köpfe wie des Faltenwurfes kaum etwas zu wünschen übrig. Die Entstehungszeit wird durch die große Ähnlichkeit mit der datierten Kopenhagener Patene vom Jahr 1333 ziemlich genau festgelegt: die örtliche Herkunft aber ist eine offene Frage. Ohne Zweifel sind für die Kopftypen mit den stark gewellten Locken in der kölnischen Malerei von den Buchillustrationen des Johann von Valkenburg (1299) an bis zu den Wandgemälden der Chorschranken des Domes Analogien zu finden; aber man kann solche auch außerhalb Kölns sehen, überall dort, wohin der Einfluß der französischen Kunst, speziell ihrer Buchmalerei, gedrungen ist, bis zu den böhmischen Sitzen der Luxemburger.

Die Geschichte des Kelches weist auch nicht auf das untere Rheinland. Er war im 17. Jahrhundert im Besitz des Konstanzer Bischofs Franz von Praßberg, der sein Wappen innen in den Fuß eingefügt hat. Diese Ortsangabe gewinnt einige Bedeutung, wenn man sich erinnert, daß dem Domschatz zu Basel drei hervorragende Denkmäler des Tiefschnittschmelzes entstammen: die große Kreuzigungsgruppe des Königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin, eine Monstranz, die mit der Sammlung Basilewsky in die Eremitage von Petersburg übergegangen ist, und der Krummstab des Baseler Abtes von Brandis aus dem Jahr 1351, gegenwärtig im Viktoria- und Albert-Museum zu South Kensington,[2]) der im Motiv dem Krummstab der Kölner Erzbischöfe im Domschatz ähnelt. Wenn also Basel im 14. Jahrhundert ein Platz für Tiefschnittschmelz gewesen ist, so liegt es doch näher, einen Kelch, der im Besitz eines Bischofs im nahen Konstanz war, nach Basel statt nach Köln zu verweisen.

Das FLÜGELALTÄRCHEN des Grafen Wolff-Metternich zur Gracht (Kreis Euskirchen) ist vom Ausstellungskatalog als rheinisch um 1400, von Schnütgen als kölnisch angesprochen worden. Das 32 cm hohe Gehäuse is auf der festen Rückwand und den Doppelflügeln außen und innen und auf dem vierseitig ansteigenden Unterbau mit durchsichtigen Schmelzbildern von tadelloser Erhaltung und von virtuoser Technik bedeckt (Tafel 113). Ein Gegenstück bewahrt der Domschatz von Sevilla; ein drittes, sehr ähnliches Exemplar befindet sich im Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand. Die Flügel tragen innen in zwei Reihen die Apostel; auf der Rückseite ist in der Mitte der Weltrichter dargestellt, daneben zwei knieende Figuren mit Nimben, eine gekrönt, samt Engeln als Fürbittern; zwei posaunenblasende Engel in bunt gestreiften Gewändern auf den Außenflügeln. Den von Perlen und Edelsteinen bekränzten, von vier Löwen getragenen Fuß bedecken in Kreuz- und Sternfeldern farbenreich emailliert phantastische Zwittertiere, die auch in die Giebel der Rückseite Aufnahme gefunden haben. Die Bildfelder der äußeren Seite und den Fuß umzieht eine ciselierte Borte aus kleinen Vierblattrosetten, die ebenso an mehreren Aachener Schmelzwerken dieser Epoche und am Sigmaringer Kelch, freilich auch an italienischen Arbeiten zu finden ist. Für die kölnische Herkunft läßt sich, abgesehen von der stilistischen Verwandtschaft mit den Malereien der Chorschranken im Dom, ein nicht unwichtiges Moment ins Feld führen: die phantastischen Tiere des Unterteils finden sich in sehr ähnlicher Gestalt und Ausführung auf einem Hauptwerk des Tiefschnittschmelzes, dem schon genannten Krummstab im Domschatz, der seit Jahrhunderten den Kölner Erzbischöfen gedient hat und der auch von einem Bischof gestiftet

[1] Ausstellungskatalog Nr. 2835a. Vergl. ferner Clemen, Zeitschrift für bildende Kunst, 1903, V, S. 130. — Alle Schmelzplatten des Kelches und der Patene sind in Originalgröße farbig abgebildet bei Hefner-Alteneck, Die Kunstkammer des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen, T. 13, 14, 15.

[2] Abgeb. bei Labarte, Album, I, T. 51.

ist. Die Gestalt des Stifters im Pontifikalornat mit dem Stab über der Schulter ist in der Krümmung vor der Maria knieend angebracht. Die kölnische Abkunft dieses Krummstabes [1]) ist bisher nie in Zweifel gezogen worden, obwohl der Baseler Bischofstab vom Jahr 1351 das gleiche Motiv — mit Marienfigur und Stifter, einem Engel als Träger der Krümme, dem Krabbenbesatz und Architekturknauf — aufweist. [2]) In der Ausführung, namentlich des Emails, ist das Kölner Stück dem Basler überlegen. Daß in Köln Tiefschnittschmelz im 14. Jahrhundert hergestellt worden ist, geht aus einer allerdings beträchtlich jüngeren Silbertafel des South Kensington-Museums hervor. Die auf vergoldetem und in der Art des Goldgrundes kölnischer Gemälde punziertem Grunde dargestellte Marienfigur, wohl das großzügigste Beispiel des gotischen Reliefemails, steht der kölnischen Malerei so nahe, [3]) daß dieses Stück im South Kensington-Museum immer als ein kölnisches Werk aufgeführt worden ist (Abbildung 50). Ein sicherer Beweis freilich wird damit für das Metternich-Altärchen auch noch nicht erbracht; und man darf sich nicht verhehlen, daß auch französische Arbeit in Frage kommen kann. Auf dem Fuß ist die Inschrift eingraviert: Donum reverendissimi d. Thome de Bazyn, archiepiscopi Cesariensis, qui obiit 30. decembris 1491. Das Altärchen war also im 15. Jahrhundert im Besitz eines französischen Prälaten, der in Caudebec 1412 geboren, als Kanonikus in Bayeux, als Bischof in Lisieux und schließlich als Weihbischof in Utrecht, wo er starb, tätig gewesen ist. Für Pariser Arbeit spricht vor allem die Marienfigur im Gehäuse: Sie ist in der Haltung und in der Faltenlage eine fast genaue, sehr verkleinerte Wiederholung der St. Denis-Madonna von 1339 im Louvre; auch die Bewegung des Kindes, das mit der Rechten die Mutter streichelt, in der Linken einen Apfel hält, geht auf jenes Vorbild zurück. Nur die Kopfhaltung der Maria ist am Metternich-Altärchen aufrechter, und die Krone ist bei der Madonna der Jeanne d'Evreux nicht vorhanden.



Abb. 50. Silberschmelzplatte im South Kensington-Museum Köln, Ende 14. Jahrh.

Wie man sich auch über die Herkunft entscheiden mag, eines geht aus den angeführten Analogien bestimmt hervor: Die Datierung kann nicht um 1400, sondern spätestens um 1350 angesetzt werden.

Auf vollkommen sicheren Boden treten wir bei dem SIMEONS-RELIQUIAR des Aachener Domschatzes (lang 59, hoch 37,5 cm), einem der sinnreichsten und ansprechendsten unter den Kunstwerken, welche der Reliquienkult hervorgerufen hat (Tafel 114). Das Gehäuse für den Arm des heiligen Simeon ist als Altartisch gestaltet, an dem einerseits Maria das vom mosaischen Gesetz vorgeschriebene Taubenopfer darbringt, während andrerseits Simeon gemäß dem Text des Lukas-Evangeliums das Kind in seinen

[1] Schnütgen, Zeitschrift für christliche Kunst, VII, 23. — Bock, Das heilige Köln, T. XII.

[2] Es spricht aber sehr wenig für kölnische Arbeit der Umstand, daß das dem Krummstab in Köln am allernächsten verwandte Stück eine zweifellos italienische Arbeit ist: der Bischofstab in der Kathedrale von Citta di Castello. Er gleicht dem Kölner Exemplar besonders in der Form und den plastischen Figuren; die Knaufarchitektur ist einfacher und der Schmelzbelag zeigt vorwiegend Heiligenfiguren. Aber auch die phantastischen Tiere sind vertreten.

[3] Eine kölnische Glasmalerei im Kunstgewerbemuseum zu Köln zeigt genau denselben Kopftypus der Maria.

Armen emporhält. In der Ausstattung des Altars, den eine antike Onyxvase ziert, lebt die Erinnerung an romanische Schreine nach: den Rand umziehen, mit Edelsteinen abwechselnd, rechteckige Plättchen mit Ornamenten in durchsichtigem, leider sehr zerstörtem Silberschmelz.

Die Aachener Herkunft des Simeons-Reliquiars, vielleicht aus derselben Werkstatt, welche das stattliche Kopfreliquiar Karls des Großen geschaffen hat, ist über jeden Zweifel erhaben. Denn der Münsterschatz besitzt noch eine ganze Reihe von Kirchengeräten des 14. Jahrhunderts mit örtlichen Beziehungen, die mit gleichartigen Tiefschnittschmelzen ausgestattet sind. Dazu gehören der gotische Fuß des Lotharkreuzes und die beiden großen Reliquiare in Gestalt offener, leichter Architekturformen, deren eines für das Schienbein Karls des Großen bestimmt ist und demgemäß die Figur des Kaisers samt dem Modell der Münsterkirche enthält.[1]) Die besten Aachener Silberschmelze sind in das Scheibenreliquiar für den Kreuzigungschwamm eingelassen, für dessen Unterbau noch eine Grubenschmelzplatte des 12. Jahrhunderts von der Maas Verwendung gefunden hat.[2]) Alle diese Denkmäler, denen noch das Ostensorium für den Gürtel Mariae anzureihen ist, ergeben zusammen das Bild eines hochentwickelten Aachener Betriebes um die Mitte des 14. Jahrhunderts, dem der durchsichtige Tiefschnittschmelz vollkommen geläufig war. Sie bringen aber keinen Aufschluß über die Heimat des Sigmaringer Kelches und des Metternich-Altärchens, denn auch die besten Aachener Emails der Frühgotik reichen in Zeichnung und Schmelzbehandlung noch nicht entfernt an die Vollendung der beiden genannten Werke heran.

[1] Abgeb. bei Scheins, Kunstschätze der Münsterkirche zu Aachen, T. 1, 14 u. 15.
[2] Scheins a. a. O., T. 19.



V. VERZEICHNIS DER AUF DEN LICHTDRUCKTAFELN ABGEBILDETEN GEGENSTÄNDE

TAFEL 1. SEITE 2.

Reliquiar in Taschenform, an den Schmalseiten mit Ösen für eine Tragschnur versehen. Holz mit vergoldetem Silber bekleidet. Auf der Vorderseite Steine in breiter Kastenfassung, darunter antike Kameen (ein Satyr mit Traube, Oedipus und die Sphinx), verbunden durch ein Netz goldener Zellenmosaikstreifen. Diese umschließen zehn Goldkästchen mit Zellenschmelz aus unreinen, vermengten Glasflüssen, Vögel, Fische und Schlangen in symmetrischem Gegenüber darstellend. Auf der Rückseite in primitiver Treibarbeit unter Rundbogen sechs Halbfiguren: Christus (mit Kreuznimbus) segnend zwischen zwei Engeln, darunter Maria mit dem Kind und zwei Heilige. Ähnliche Figuren auf den Schmalseiten; Bandverschlingung auf dem Boden. Der gegossene Kamm gleich einem Taschenbügel aus fünf Löwen gebildet. Stammt aus dem von Herzog Wittekind 807 gegründeten und zur Grabkirche erwählten St. Dionyskapitel in Enger; seit 1414 in Herford, seit 1888 im königlichen Kunstgewerbemuseum in Berlin. Wahrscheinlich ein Taufgeschenk Karls des Großen an Herzog Wittekind. Fränkisch, Ende VIII. Jahrhundert. Hoch 16, breit 11, tief 5 cm. Vergl. Charles de Linas, Les Expositions rétrosp. de Bruxelles, Paris, Düsseldorf en 1880. — J. Lessing, Gold und Silber, S. 33. — F. Bock, Die byzantinischen Zellenschmelze Swenigorodskoi, S. 368.

TAFEL 2. a. SEITE 3.

Rechteckiges Silberkästchen mit Schiebedeckel für eine Kreuzreliquie. Auf dem Deckel und den Seitenflächen mit Zellenschmelz auf Goldunterlage bedeckt; innen Fächereinteilung für ein Doppelkreuz, in den Deckel nielliert die Passionsgruppe, Verkündigung, Geburt und Niederfahrt Christi zur Hölle mit griechischen Beischriften. Außen in Zellenschmelz — durchsichtig grüner Grund — die Kreuzigung, umstellt von Heiligenbrustbildern, deren Namen wie die der 14 Heiligen an den Seiten durch hochkant stehende Goldstege wiedergegeben sind. Die Namen bei Bock a. a. O., S. 169. — Molinier, L'orfèvrerie, S. 44. — Lang 10, breit 7,5, hoch 1,5 cm. Sammlung A. v. Oppenheim, Köln. Byzanz, VIII. Jahrhundert.

b. SEITE 6.

Goldhülle für den Kreuzigungsnagel des Trierer Domschatzes. Die erweiterte Hülle für den Nagelkopf bildet den Klappdeckel. An den vier Seiten je drei Zellenschmelzplatten, nach unten verjüngt, mit geometrischem und Rankenornament, durchsichtig grüner Grund. Auf den Kanten und dem Deckel kreis-, rauten- und blattförmige Almandinen in Zellenmosaik. Gehört laut Inschrift des Andreas-Tragaltars in Trier zu dessen Reliquieninhalt. Samt dem antik-römischen Nagel abgebildet bei Palustre et Barbier de Montault, Le Trésor de Trèves, T. 2. Trierer Arbeit aus der Werkstatt des Erzbischofs Egbert (977 bis 993).

c. SEITE 11.

Leicht gewölbte Goldplatte, darin in vertieft gelegtem Zellenschmelz die Figur des heiligen Severinus im Pontifikalornat mit lateinischer Beischrift: S. Severinus archiepiscopus. Stammt wahrscheinlich vom Schrein dieses Heiligen. Durchmesser 11 cm. Severinskirche in Köln. Kölner Arbeit Ende XI. Jahrh.

TAFEL 3. a. SEITE 6.

Goldener Rahmen, von einem Tragaltar, Buchdeckel oder Reliquiar herstammend. Innen belegt mit sechs Streifen aus dreifarbigem Zellenschmelz, deren jeder dreimal dasselbe Muster wiederholt. Außen mit Steinen und Perlen, an welche in Zellenmosaik herzförmige Almandine angerückt und mit Filigran verbunden sind. Museum Beuth-Schinkel in Charlottenburg. Hoch 12, breit 10 cm. Trierer Arbeit der Egbert-Werkstatt, 977 bis 993.

b. c. SEITE 7.

Elfenbein-Diptychon, links Moses die Gesetzestafeln empfangend, rechts der Apostel Thomas die Wundmale Christi befühlend (Infer digitum tuum huc). Akanthusborten. Vergl. F. Schneider, Zeitschrift für christliche Kunst, I, S. 15. Sammlung Dr. A. Figdor, Wien. Hoch 24, breit 10 cm. Arbeit des Elfenbeinschnitzers der Egbert-Werkstatt in Trier um 980.

TAFEL 4. SEITE 6.

Einband des Echternacher Codex; Holzkern. In der Mitte Elfenbeinplatte mit der Kreuzigung; Longinus und Stephaton unter dem Gekreuzigten, oben Sonne und Mond. Akanthusborte. Innenrand, Kreuzarme und Außenrand des Deckels gebildet aus Zellenschmelzplättchen wechselnd mit Steinen und Perlen auf filigraniertem Grund. Almandinherzen in Zellenmosaik angeschoben. Die Zwischenfläche deckt ganz flach getriebenes Goldblech: oben und unten die Evangelisten-Symbole und die Paradiesflüsse, an den Seiten sechs Heilige und die Kaiserin Theophanu nebst ihrem Sohn Otto III. (Rex). Aus der ehemaligen Willibrord-Abtei in Echternach. Herzogliches Museum in Gotha. Hoch 44, breit 30 cm. Arbeit der Egbert-Werkstatt in Trier zwischen 983 und 991.

TAFEL 5. SEITE 8.

Tragaltar, dem Apostel Andreas geweiht. Rechteckiger Holzkasten mit vier Ringösen zum Aufhängen, auf dem Deckel über Holzkern geschlagener Fuß aus Goldblech, mit Filigran, Stein- und Perlenbelag, als Hinweis auf die zu dem Reliquieninhalt gehörige Sandale des Andreas. Auf vier vergoldeten, wahrscheinlich späteren Gelbgußfüßen. Die Langseiten bekleidet mit Elfenbeinplatten, umrahmt von Perlen mit angesetzten Almandinherzen in Zellenmosaik, Steinen auf Filigranplatten wechselnd mit Goldplättchen, darin eingetieft (gesetzt) Zellenschmelzornamente. Die Elfenbeinplatten mit Zellenschmelzstiften angeschlagen. Im Mittelfeld jederseits ein goldener Löwe, seitlich die Evangelisten-Symbole in Zellenschmelz vertieft auf Goldgrund. Die vier Endplatten der unteren Ränder sind von anderer, weniger geübter Hand als die übrigen Schmelzstücke. Auf dem Deckel antike Glasplatte als Tragaltarstein eingelassen. Die Ränder der Schmalseiten decken Zellenschmelzplatten der älteren Technik, bei welcher die Glasflüsse die ganze Fläche überziehen. Die Innenfelder mit Tieren aus ausgeschnittenem Goldblech auf roter Glas- oder Almandin-Unterlage, von Perlschnüren umsäumt. Als Mittelstück einerseits eine Zellenmosaikscheibe mit Justinian-Goldmünze, andrerseits gotische Silberrosette. Lang 50, hoch 21, breit 21 cm. Laut Inschrift für Erzbischof Egbert angefertigt. Trierer Domschatz. Arbeit der Egbert-Werkstatt in Trier (977 bis 993).

TAFEL 6.

Rückwärtige Schmalseite des Andreas-Tragaltars.

TAFEL 7. SEITE 11.

Einband eines karolingischen Evangeliars. Holzdeckel; in der Mitte byzantinische Elfenbeinplatte mit der Halbfigur der Muttergottes. Das verbindende Kreuz zum Außenrand bilden Steine wechselnd mit Rosetten aus Zellenschmelz, wahrscheinlich byzantinischer Herkunft. Auf dem Rand Steine in Kastenfassung auf Silber, dazwischen silberne Bändchen ins Kreuz gestellt, mit Filigranknäufen, ähnlich der Verzierung auf dem Buchdeckel Karls des Kahlen in Paris. Die Zwischenfläche füllen getriebene Goldreliefs: Geburt, Himmelfahrt, Kreuzigung und Auferstehung Christi, seitlich die Evangelisten-Symbole. Hoch 30, breit 25 cm. Münsterschatz in Aachen. X. Jahrhundert.

TAFEL 8. SEITE 11.

Einband eines Evangelienbuches. Der Rand und das Kreuz Silber, die vier Füllungen vergoldetes Kupfer. Die Eckstücke und die größeren Steine fehlen. Kreuz und Rand dicht besetzt mit Steinen in gezahnter Fassung, dazwischen Filigran. In das Mittelrund eingesetzt sieben dreieckige Zellenschmelzstücke mit abgepaßten Rankenmustern. Goldene Bänder mit vertieften Zellenschmelzen, rund und quadratisch, an das Mittelrund angesetzt und an den Randseiten. Die Schmelzstücke sind wahrscheinlich norddeutsche, nicht byzantinische Arbeit. In den Füllungen getrieben die sechsflügeligen Evangelisten-Symbole. Nach der Faltenzeichnung des Mathäus-Engels, die mit derjenigen auf den Arbeiten

des Rogkerus von Helmershausen verwandt ist, sind sie als westfälische und zwar Paderborner Arbeit zu erkennen. Der Codex ist durch das Vermächtnis v. Kesselstadt (aus Paderborn) in den Trierer Domschatz gekommen. Hoch 37, breit 25 cm. Paderborn, II. Hälfte XI. Jahrhunderts.

TAFEL 9, 10, 11. SEITE 13.

Tragaltar der Heiligen Kilian und Liborius, Patrone von Paderborn. Holzkasten mit Silber beschlagen. Deckel nielliert, Langseiten graviert, vordere Schmalseite getrieben, hintere Schmalseite nielliert. Über dem Altarstein Bischof Meinwerk von Paderborn, darunter der Stifter Bischof Heinrich v. Werl. Der Tragaltar steht vor ihm auf einer mit Stoff behangenen Mensa (Tafel 11). Auf den Langseiten die Apostel, in den Mitten Petrus und Paulus, vorne Christus zwischen Kilian und Liborius, hinten Maria zwischen Jakobus und Johannes. Lateinische und griechische Aufschriften. Füße in Drachenform nielliert. Lang 34, breit 21, hoch 16,5 cm. Domschatz zu Paderborn. Arbeit des Benediktiners Rogkerus von Helmershausen, von dem Besteller Bischof Heinrich von Paderborn übernommen im Jahr 1100.

TAFEL 12, 13, 14. SEITE 14.

Tragaltar der Heiligen Felix und Blasius. Holzkasten mit ausgeschnittenen Kupferplatten bekleidet. An den Langseiten die Martyrien der Titelheiligen nach der Legenda aurea, auf den Schmalseiten das Martyrium Pauli, die Taufe des Cornelius durch Petrus und dessen Martyrium durch das Schwert. Auf dem Deckel neben dem Altarstein (verloren) die Bilder der vier Heiligen (Felix ergänzt). Ehemals im Kloster Abdinghof zu Paderborn, jetzt in der Franziskanerkirche daselbst. Hoch 11,5, lang 31, breit 19 cm. Arbeit des Rogkerus von Helmershausen, wahrscheinlich 1118.

TAFEL 15. SEITE 16.

Reliquienkreuz aus Holz mit Goldplatten bekleidet. Auf der Vorderseite mit Edelsteinen in gezahnter Fassung, Perlen und Filigran verziert. In der Mitte eine Reliquie de ligno sancto unter einer Bergkristallplatte, in deren Unterseite ein Engel eingeschliffen ist. Unter den Edelsteinen eine große Augustuskamee. Auf der Rückseite das Lamm Gottes und die Evangelisten-Symbole in Gold nielliert. Aus der Johanniskirche zu Herford in das königliche Kunstgewerbemuseum zu Berlin übertragen. Breit 15,5 cm. Arbeit des Rogkerus ven Helmershausen um 1100.

TAFEL 16. SEITE 17.

Reliquienkasten, oval mit gewölbtem Deckel, Holz mit Silber beschlagen, zum Teil nielliert. Auf dem um die senkrechten Wände umgelegten, vergoldeten Silbermantel die getriebenen Halbfiguren Christi und von sieben Heiligen der thebäischen Legion, gewappnet, zum Teil mit Märtyrerpalmen. Zwischen den Figuren aufgelegte Halbsäulen. Auf dem weißsilbernen Deckel in weich abschattierter Niellozeichnung die Verkündigung der Hirten und die Geburt Christi. St. Viktorkirche in Xanten. Lang 19, hoch 11 cm. Niederrhein, XII. Jahrhundert.

TAFEL 17, 18, 19. SEITE 21.

Tragaltar, rechteckiger Holzkasten mit Grubenschmelzplatten bekleidet. Als Altarstein dient eine Bergkristalltafel, mit einer Pergamentmalerei, die Majestas domini darstellend, unterlegt. Um den Kristall geordnet die Apostel mit Spruchbändern, deren Text das Credo ergibt; in vergoldetem Kupfer mit gravierter Zeichnung ausgespart auf farbigem Schmelzgrund. Seitlich in acht Feldern die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi und Darbringung im Tempel; die Kreuzigung, die Frauen am Grabe des Auferstandenen, die Niederfahrt Christi zur Hölle und die Himmelfahrt. Auf den Seitenwänden die Propheten, ganz in farbigem Grubenschmelz emailliert auf vergoldetem Grund, dazwischen emaillierte Pilaster. Auf den Schrägflächen vergoldetes Stanzblech. Die Unterseite deckt eine mit Ölfirnis gebräunte Kupferplatte, auf der vergoldet ein Rosettenmuster und die Künstlerbezeichnung: Eilbertus Coloniensis me fecit. Lang 35,3, breit 20,7, hoch 13 cm. Vergl. Neumann, Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg, S. 152. Zur Zeit im k. k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien. Kölner Arbeit des Eilbertus, Werkstatt von St. Pantaleon, um 1130.

TAFEL 20, 21, 22. SEITE 22.

Mauritius-Tragaltar, Eichenholzkasten auf drachenförmigen Bronzefüßen, Deckel und Wände mit Grubenschmelzplatten bekleidet. Alle Figuren in vergoldetem Kupfer ausgespart auf farbigem Schmelzgrund. Über und unter dem Altarstein die Apostel unter Rundbogen, seitlich die Dreifaltigkeit, Kreuzigung, Adams Auferstehung; die Himmelfahrt Christi, die Frauen am Grabe und die Begegnung der Maria Magdalena mit dem Auferstandenen. An den Wänden die Propheten, durch Pilaster getrennt. Unterseite mit Goldornament auf Braunfirnisgrund. Lang 33, breit 22, hoch 16 cm. Pfarrkirche in Siegburg. Kölner Arbeit des Eilbertus um 1135.

TAFEL 23, 24. SEITE 23.

Tragaltar, Eichenholz mit Grubenschmelzplatten bekleidet; auf vier Drachenfüßen. Alle Figuren in Vergoldung ausgespart auf Schmelzgrund. Neben dem Altarstein Abel und Melchisedek, Moses und Job, Isaias und Zacharias. Darüber die Opferung Isaaks, darunter die Passionsgruppe, die Ecclesia und Synagoge. An den Langseiten die Apostel unter Rundbogen, an den Schmalseiten das Grab Christi zwischen den Frauen und schlafenden Kriegern, ferner Christus zwischen Maria und Johannes, Stephanus und Michael. Braunfirnis auf der Unterseite. Lang 29,5, breit 21, hoch 16 cm. Abteikirche in M.-Gladbach. Kölner Arbeit des Eilbertus um 1135.

TAFEL 25, 26. SEITE 24.

Reliquienschrein des heiligen Viktor, Eichenholzkasten bekleidet mit vergoldetem Silber auf dem Satteldach, Grubenschmelz und Edelsteinen. Unvollständig erhalten, vielfach ergänzt, zuletzt 1749 repariert. An den Seiten sind noch sechs getriebene Apostelfiguren und die Gestalt Christi erhalten, an den Giebeln der durchbrochene Bronzekamm. Zwischen den Figuren Grubenschmelzpilaster mit vergoldeten Basen und Kapitälen, gleich denjenigen des Eilbert-Tragaltars. Auf dem Dach die getriebenen Figuren der klugen und törichten Jungfrauen, ergänzt im 16. Jahrhundert. Um das Gesims laufend Inschriftband in Grubenschmelz. Viktorkirche in Xanten. Lang 142, breit 48, hoch 61 cm. Kölner Arbeit des Eilbertus, 1129.

TAFEL 27, 28. SEITE 26.

Gregorius-Tragaltar, Eichenholz mit Grubenschmelzplatten bekleidet. An den Schmalseiten des Altarsteins je vier Bilder aus dem Leben Christi; ausgesparte Figuren auf blauem Schmelzgrund. Im Rand die Apostel, kölnische Erzbischöfe und Kirchenpatrone und einige andere Heilige, graviert auf Goldgrund, dazwischen bunt emaillierte Ranken mit Eichen-, Distel- und anderen Blättern. An den Seitenwänden die Propheten auf Schmelzgrund, getrennt durch vergoldete Pilaster. Pfarrkirche in Siegburg. Lang 37, breit 23, hoch 17,5 cm. Kölner Arbeit des Benediktiners Fridericus von St. Pantaleon um 1160.

TAFEL 29, 30. SEITE 29.

Viktor-Tragaltar, Eichenholz mit Grubenschmelzplatten bekleidet. An Stelle des Altarsteins ist 1725 eine Silberplatte mit der Aufschrift: In hac capsula sunt de veste et de chlamide Sti. Victoris patroni nostri particulae. Renovatum 1725. eingesetzt. Sie wird umgeben an den Schmalseiten von den Figuren Melchisedeks und Abrahams und von 18 Rundfeldern mit den Evangelisten-Symbolen und Halbfiguren von Heiligen, dazwischen Eichenblätter. Alle Figuren vergoldet auf Schmelzgrund. An den Seitenwänden Christus, Maria und die Apostel. Viktorkirche in Xanten. Lang 23, breit 15, hoch 9 cm. Kölner Arbeit des Fridericus von St. Pantaleon um 1160.

TAFEL 31, 32. SEITE 30.

Tragaltar, Eichenholz mit Grubenschmelzplatten bekleidet. Neben dem Altarstein Abel und Melchisedek, in den Ecken die Evangelisten-Symbole, vergoldet auf Schmelzgrund. Die übrige Fläche füllen Eichblattpalmetten farbig emailliert auf vergoldetem Grund. An den Langseiten Christus und Maria zwischen den Aposteln, an den Schmalseiten Propheten; die Figuren vergoldet auf blauem Grund, durch vergoldete Säulen — in der Fläche liegend — getrennt. Pfarrkirche S. Maria im Kapitol, Köln. Lang 32, breit 20, hoch 13 cm. Kölner Arbeit des Fridericus um 1150.

TAFEL 33, 34a. SEITE 31.

Tragaltar, Eichenholz mit Grubenschmelzplatten bekleidet. Den Altarstein umgeben zwei vierflügelige Cherubim in ganzer Figur und 14 Halbfiguren von Engeln, in Vergoldung ausgespart auf farbigem Schmelzgrund. An den Seiten in gleicher Technik Christus, die Apostel und drei Propheten, durch aufgelegte Säulen getrennt. Königliches Kunstgewerbemuseum in Berlin. Lang 27, breit 20, hoch 14 cm. Kölner Arbeit des Fridericus um 1150.

TAFEL 34b. SEITE 25.

Tragaltar. Auf dem Deckel neben dem Altarstein Ornamentstreifen aus Elfenbein durchbrochen, auf dem Rand umlaufend die Inschrift:

Sit dator atque datum tibi Christe piissime datum,
Claudere claustra polidum pulsatu Volbero noli,
Qui tibi devotus divina clementia motus.

An den Seiten aus Walroßzahn geschnitzt die Apostel, Christus und Heilige unter vergoldeten Rundbogen auf Doppelsäulchen. Die Nimben, Eckpilaster und die Inschriften auf den Plattendicken sind emailliert. Vergl. Rohault de Fleury, La Messe, V, T. 349. Großherzogliches Museum in Darmstadt, früher in Köln. Arbeit des Eilbertus von Köln um 1125.

TAFEL 35. SEITE 32.

Reliquiar in Form eines zwölfseitigen Turmes aus Eichenholz, ganz mit Grubenschmelzplatten bekleidet. In den von emaillierten Säulen getragenen Rundbogennischen Figuren der Propheten (nur 7 erhalten, einer im South Kensington-Museum zu London), graviert mit ausgeschmolzener Zeichnung. Den Grund hinter den Propheten, Sockel und Gesims, die Rundbogenfelder unter dem Dach, die Bogenzwickel und die gebogenen Platten des zwölfteilig eingeschnürten Kegeldaches überziehen bunt emaillierte Ranken mit Eichen-, Distel- und Zackenblättern auf Goldgrund. Knauf fehlt. Den Reliquieninhalt verzeichnet eine Braunfirnis-Inschrift auf der Unterseite: De sepulchro domini, de ligno domini, de vestimento sce. Mariae virginis. Reliquie Thebeorum martirum et XI milium virginum. De vestimento sce. Qual. de Hurde. Großherzogliches Museum in Darmstadt, früher in Köln. Hoch 31, Durchmesser 30 cm. Kölner Arbeit des Fridericus um 1160.

TAFEL 36, 37, 38, 39. SEITE 33.

Reliquiar in Form einer byzantinischen Kuppelkirche, Eichenholz mit Grubenschmelzplatten bekleidet; in die Nischen des Unterbaues und der dreizehnseitigen Kuppeltrommel sind Reliefs mit Bildern aus dem Leben Christi, die Figuren der Propheten, Christi und der Apostel aus Walroßzahn eingesetzt. Der Sockel ruht auf vier Greifen aus vergoldeter Bronze. Enthielt das Haupt des heiligen Gregor von Nazianz. Vergl. Neumann a. a. O. S. 176. Im Welfenschatz, zur Zeit im k. k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien. Hoch 46, breit 41 cm. Kölner Arbeit des Fridericus um 1165.

TAFEL 40. SEITE 33.

Reliquiar in Form einer byzantinischen Kuppelkirche. Vergrößerte Wiederholung des Welfenschatz-Reliquiars, die Kuppel zwölfteilig gebildet. Hoch 54, breit 50 cm. Früher in Hochelten am Niederrhein, später Sammlung Soltykoff, jetzt im South Kensington-Museum in London. Kölner Arbeit des Fridericus um 1170.

TAFEL 41. SEITE 37.

Vortrage- und Reliquienkreuz, starke Kupferplatte, Rückseite graviert, Vorderseite mit mehrfarbig emaillierten Blattranken auf vergoldetem Grund. Der Crucifixus fehlt. Auf der Stangenkapsel graviert der Reliquieninhalt (eines Unterteils?): De Ligno sanctae crucis, de osse s. Bartolomei, de ossibus sanctorum apostolorum Pauli, Symonis et Jude atque Mathie, de ossibus sanctorum martyrum Stephani Protomartyris, Laurentii, Vincentii, Pancratii atque Albini et sancti Nicolai confessoris. Miserere mei Alberti amen. Hoch 40,5, breit 22,5 cm. Früher in St. Pantaleon, jetzt in der Pfarrkirche S. Maria in der Schnurgasse zu Köln. Kölner Arbeit des Fridericus um 1170.

TAFEL 42, 43. SEITE 39.

Reliquienschrein der heiligen Ursula (und Cordula), rechteckig mit tonnengewölbtem Dach und vier Halbkreisgiebeln. Alle Figuren fehlen. Die Pilaster, Rundbogen, Gesimsplatten und Rundscheiben auf dem Dach aus Grubenschmelz. Die Dachfläche mit vergoldetem Kupfer bekleidet. Kämme aus Bronze gegossen und mit Kristallkugeln besetzt. Lang 120, breit 40, hoch 50 cm. Ursulakirche in Köln. Arbeit des Fridericus um 1170.

TAFEL 44. SEITE 40.

Reliquienschrein des heiligen Maurinus. Rechteckig mit Satteldach. Die beiden Langseiten. Die durch emaillierte Rundbogenstellungen gegliederten Felder für die nicht mehr vorhandenen Treibfiguren sind vertieft gelegt, die vorspringenden Rahmenpilaster an den Ecken mit je einer großen Grubenschmelzplatte bekleidet. Darauf dargestellt vorne Michael Archangelus und ein Cherubin, auf der Rückseite ein Seraphin und Gabriel. Das gravierte Band auf dem Sockel der Vorderseite enthält das Bild des Stifters Herlivus Prior, daneben dasjenige des Künstlers Fridericus, letzteres auf einem kleinen aufgestifteten Plättchen (unter der dritten Rundbogennische von links). Die Edelsteinplatten des Gesimses dieser Seite sind gelocht und ohne Filigran. Die aus vergoldetem Kupfer getriebenen Martyrienbilder des Daches von Vierpaßrahmen in Grubenschmelz eingefaßt; die Inschriften auf dem Dach in Braunfirnis und Vergoldung. Der Firstkamm aus Drachen komponiert, die Kristallkugeln des dreiteiligen Mittelknaufes verloren. Die Schmelzstücke der Rückseite sind nach dem Muster derjenigen der Vorderseite von Schülerhand ausgeführt; die emaillierten Vierpässe des Daches zum größten Teil etwas jünger und in gemischter Schmelztechnik gearbeitet. Die zwei letzten Reliefbilder aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts. Die Edelsteinplatten am Gesims der Rückseite filigraniert. Lang 132, breit 42, hoch 59,5 cm. Früher in St. Pantaleon, jetzt in der Pfarrkirche S. Maria in der Schnurgasse zu Köln. Entworfen und zum größeren Teil ausgeführt von Fridericus, nach 1181 vollendet; das Dach der Rückseite mit späteren Teilen.

TAFEL 45. SEITE 40.

Reliquienschrein des heiligen Maurinus: die beiden Schmalseiten. Die Bronzekämme der beiden Giebel, mit emaillierten Flachknäufen, sind zur Hälfte vertauscht. Die Kristallkugeln fehlen. Die Schmalseite rechts, mit Filigranfüllung über dem Kleeblattbogen (darin in der Mitte eine quadratische Bronzeplatte vom Dach des Albinus-Schreins), ist der älteste Teil des Maurinus-Schreins; die drei Schmelzplättchen auf dem Rahmen und die zwei mit dünnen, schräggestellten Blättern emaillierten Streifen, die das Innenfeld seitlich senkrecht begrenzen, zeigen noch das ältere Ornament des Fridericus aus den sechziger Jahren. Die Schmelzstücke der anderen Seite (links) sind gleichzeitig der bezeichneten vorderen Langseite um 1180.

TAFEL 46.

Die großen Schmelzplatten des Fridericus vom Maurinus-Schrein.

TAFEL 47.

Die großen Schmelzplatten des Fridericusschülers vom Maurinus-Schrein.

TAFEL 48.

Teile von der Vorderseite des Daches am Maurinus-Schrein. Arbeit des Fridericus um 1180.

TAFEL 49, 50. SEITE 48.

Reliquienschrein des heiligen Anno. Rechteckig mit Satteldach. Aller getriebenen Figuren und der Reliefbilder des Daches beraubt. Die Flächen sind bei der Ergänzung von 1901 mit glatten Kupferplatten beschlagen worden. Wandgliederung durch Kleeblattbogen auf emaillierten Doppelsäulen, mit durchbrochen gegossenen Bronzekapitälen. In den Bogenzwickeln die Apostel aus vergoldeter Bronze. Plastische Bronzekämme mit Knäufen aus Filigran und Schmelzwerk. Lang 157, breit 46, hoch 78 cm. Pfarrkirche in Siegburg. Kölner Arbeit der Pantaleons-Werkstatt 1183.

TAFEL 51, 52. SEITE 49.

Teile der First- und Giebelkämme des Anno-Schreins. Die gegossenen Apostelfiguren der Bogenzwickel und emaillierte Säulen des Anno-Schreins. Köln 1183.

TAFEL 53, 54. SEITE 51.

Reliquienschrein des heiligen Albinus. Architektonische Ausstattung ähnlich dem Anno-Schrein. Die getriebenen Figuren durch Malereien des 19. Jahrhunderts ersetzt. In den Zwickelnischen emailliert Tauben als Symbole der Gaben des heiligen Geistes, auf der ihrer Säulen beraubten Rückseite Halbfiguren der Tugenden. Schmelzbelag und Filigranplatten vielfach vermengt. Knäufe abwechselnd aus Bergkristall und Schmelzarbeit. In den Dachfeldern Reliefbilder aus Kupfer getrieben und vergoldet, einerseits mit Scenen aus dem Leben des heiligen Albinus, andrerseits Christi. Lang 153, breit 51, hoch 72 cm. Früher in St. Pantaleon, jetzt in der Pfarrkirche S. Maria in der Schnurgasse zu Köln. Kölner Arbeit der Pantaleonswerkstatt 1186.

TAFEL 55, 56. SEITE 52.

Reliquienschrein der Heiligen Innocentius und Mauritius. Rechteckig mit Satteldach, ergänzt wie der Anno-Schrein. Säulen und Gesimsbelag emailliert. Umrahmung der Dachfelder Kupfer graviert und gebuckelt. Bronzekamm mit eingesetzten Kristallkugeln und Kristallknäufen. Inschriftbänder in Braunfirnis und Vergoldung. Lang 148, breit 51, hoch 74 cm. Pfarrkirche in Siegburg. Kölner Arbeit der Pantaleons-Werkstatt um 1185.

TAFEL 57, 58. SEITE 53.

Reliquienschrein des heiligen Benignus. Rechteckig mit Satteldach, ergänzt wie der Anno-Schrein. Rundbogen auf emaillierten Säulen. Die Umrahmung der Dachflächen emailliert. Lang 102, breit 40, hoch 61 cm. Pfarrkirche in Siegburg. Kölner Arbeit eines Schülers des Annomeisters um 1190.

TAFEL 59, 60. SEITE 54.

Reliquienschrein des heiligen Honoratus. Rechteckig mit Giebeln in der Mitte der Langseiten. Mit vergoldetem Kupfer, ohne Email, stellenweise mit Ölfirnis-Verzierung, bekleidet. Die getriebenen Apostelfiguren aus Silber. Kamm zum größten Teil ergänzt, mit Kristallknäufen. Lang 61, breit 31, hoch 53 cm. Pfarrkirche in Siegburg. Wahrscheinlich Siegburger Arbeit, Ende des 12. Jahrhunderts.

TAFEL 61, 62, 63. SEITE 54.

Reliquienschrein der heiligen drei Könige und der Heiligen Felix und Nabor. Form einer dreischiffigen Basilika, mit stark erhöhtem Mittelschiff; bei der Wiederherstellung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts um eine Bogenstellung verkürzt. Die unteren Langseiten durch emaillierte Kleeblattbogen — in den Zwickeln Schmelzscheiben — auf emaillierten Doppelsäulen gegliedert; die oberen durch Rundbogen. Die Würfelkapitäle aus Bronze durchbrochen gegossen. Die gemalten Füllungen innerhalb der emaillierten Bogenstellung auf den Pultdächern und die Bekleidung des Satteldaches sind Zutat des 19. Jahrhunderts. In den unteren Bogennischen die Propheten, oben die Apostel, Silber getrieben und vergoldet. Auf der Stirnseite (Tafel 63) oben Christus zwischen Engeln, auf Zellenschmelzgrund, unten die Anbetung der heiligen drei Könige nebst König Otto IV., und die Taufe Christi im Jordan, alle Figuren aus Feingold getrieben. Auf der Rückseite (Tafel 62) oben Christus die Heiligen Felix und Nabor krönend, in der Mitte die Halbfigur des Erzbischofs Rainald von Dassel als „Regum translator“, unten die Passionsgruppe und die Geißelung Christi, dazwischen der Prophet Jeremias. Der Kamm zeigt das gleiche Muster wie der Benignus-Schrein; die Knäufe sind emailliert. Lang 180, hoch 170 cm. Domschatz zu Köln. Entworfen vom Meister des Anno-Schreins, ausgeführt von demselben unter Mitwirkung des Fridericus, des Benignusmeisters und anderer um 1180 bis 1210.

TAFEL 64. SEITE 57.

Einzelheiten vom Dreikönigen-Schrein. Schmelzstücke von Fridericus und vom Annomeister.

TAFEL 65, 66. SEITE 59.

Reliquienschrein des heiligen Suitbertus, rechteckig mit Satteldach; die Wände gegliedert durch emaillierte Kleeblattbogen auf Doppelsäulchen. Die Figuren, vorne Suitbert zwischen Pipin und Plectrudis, hinten Maria, an den Langseiten die Apostel, sind wie die Dachreliefs mit Bildern aus dem Leben Christi aus Silber getrieben und vergoldet. Schmelzplatten auf dem Gesims. Die Kämme spätgotisch. Lang 160, breit 45, hoch 76 cm. Ehemalige Kollegiatkirche in Kaiserswerth bei Düsseldorf. Wahrscheinlich kölnische Arbeit 1264.

TAFEL 67. SEITE 59.

Ein Paar Armreliquiare, Holz mit Silber und Schmelzplatten bekleidet. Auf letzteren die Kaiserin Helena, Christus, S. Gereon, S. Felicissimus und der Stifter Propst Arnold von Burne, auf dem Gegenstück S. Agapitus, S. Sixtus, S. Felicissimus und die Donatoren Propst Arnold und Dekan Hermanricus. Hoch 54 cm. Gereonskirche in Köln. Um 1220.

TAFEL 68. SEITE 60.

Ein Paar Armreliquiare (die Hände verloren), reich verziert mit Filigran und einigen Schmelzplatten. Hoch 37 cm. S. Kunibertkirche in Köln. Um 1230.

TAFEL 69. SEITE 61.

Kopfreliquiar des heiligen Alexander. Der Kopf, nahezu lebensgroß aus Weißsilber getrieben, am Kragen mit Schmelzplatten und Steinen besetzt. Der Unterbau tragaltarförmig; am Rand Mulden, oben Steine in Lochfassung, an den Seiten Schmelzplatten mit Heiligen und Beatitudinesfiguren in Grubenschmelz auf vergoldetem Grund. Cinquantenaire-Museum in Brüssel. Für Abt Wibald von Stavelot angefertigt. Arbeit des Godefroid de Claire, vollendet im April 1145.

TAFEL 70a. SEITE 62.

Zeichnung des 17. Jahrhunderts nach dem ehemaligen Altaraufsatz des Remaclus-Altars im Kloster Stavelot; mit vergoldetem Kupfer, Silber und Schmelzplatten bekleidet. In der Mittelnische ist die Stirnseite des ehemaligen Remaclus-Schreins zu sehen (gleicher Typus wie der Heribert-Schrein). Im Giebel darüber drei Schmelzscheiben, von welchen zwei in Sigmaringen erhalten sind (Farbentafel XXIV). Die acht rechteckigen Bilder aus dem Leben des Remaclus waren getrieben; die umrahmenden Bänder wahrscheinlich in Braunfirnis verziert. In der Mitte des Halbkreisgiebels Vierpaß mit Zwickelfüllungen aus Schmelzplatten zusammengesetzt. In der Umrahmung Mulden. Originalzeichnung im Archiv zu Lüttich; hoch 80, breit 87 cm. Der Altar war für Abt Wibald von Godefroid de Claire um 1150 ausgeführt.

TAFEL 70b. SEITE 89.

Grubenschmelzplatte, leicht gewölbt. In der Mitte die Frauen am Grabe Christi; in Vergoldung ausgespart mit rot emaillierter Gravierung, auf blauem Grund. Im Rand ausgespartes Blattwerk auf grünem Schmelz. Durchmesser 13,5 cm. Sammlung A. Schnütgen in Köln. Verwandt mit dem Schmelzwerk des Nicolaus von Verdun am Marien-Schrein in Tournai. Erste Hälfte 13. Jahrhunderts.

TAFEL 71, 72. SEITE 64.

Reliquienschrein des heiligen Servatius. Rechteckig mit Satteldach, bekleidet mit getriebenem Silber, Kupfer mit Braunfirnis-Verzierung und einigen Schmelzstücken auf den Schmalseiten. Die Langseiten durch den Rahmenbau in je drei Felder geteilt, darin unter Rundbogen die Apostel; die Reliefs des Daches stellen die Auferstehung dar. Mit den Braunfirnistafeln wechseln blanke Mulden, wie Edelsteine angeordnet. In den Bogenzwickeln Rosettenmulden wie an den Godefroid-Schreinen in Huy. Die Knäufe von Pinienzapfenform, im Firstkamm Kristallkugeln eingefügt. Die Nimben emailliert. Die drei Köpfe zu Füßen des heiligen Servatius und der beiden Engel auf der Stirnseite sind Zutat des 14. Jahrhunderts. Servatiuskirche in Maastricht. Arbeit des Godefroid de Claire, Maastricht, um 1165.

TAFEL 73. SEITE 68.

Andreas-Triptychon, Holz mit vergoldetem Kupfer und Grubenschmelzplatten bekleidet. Die Figur des Mittelfeldes ist eine Zutat von 1605. Die Ränder mit Muldenverzierung. In den Flügeln sechs Schmelztafeln mit Bildern aus dem Leben des Apostels Andreas. Die Figuren emailliert mit aus-

gesparten Fleischteilen, deren Gravierung schwarz ausgeschmolzen ist. Zwischen den Platten Edelsteine in Löcherfassung, Silberknöpfe und Mulden. Hoch 40 cm. Domschatz in Trier. Arbeit von Godefroid de Claire um 1155.

TAFEL 74. SEITE 70.

Vorderseite eines Kreuzes, Kupferplatten mit Grubenschmelz und Löchern für Edelsteine. Fünf Bilder aus der Legende der Kreuzfindung durch die Kaiserin Helena. Dazwischen Blattornament in Rauten. Randmuster mit Rosetten in Zellenschmelz. Hoch 37, breit 26 cm. Beuth-Schinkel-Museum in Charlottenburg; Gegenstück im British Museum. Arbeit des Godefroid de Claire um 1155.

TAFEL 75. SEITE 71.

Altarkreuz auf dreiteiligem Fuß, mit Schmelzplatten bekleidet. Auf den Kreuzenden der Vorderseite alttestamentarische Parallelen des Kreuzes, auf der Vierung eine Hildesheimer Schmelzplatte mit dem Lamm Gottes. Zwischen den Figurenfeldern Ornamente in Grubenschmelz. Auf der Rückseite große Mulden. Die emaillierten Ornamente des Fußes in byzantinischem Stil. Das Laubwerk in den Ecken ist spätgotische Zutat des 15. Jahrhunderts. Hoch 67 cm. South Kensington-Museum, erworben aus der Sammlung Leven in Köln. Werkstatt des Godefroid de Claire, wahrscheinlich aus seiner Maastrichter Periode, um 1165.

TAFEL 76, 77. SEITE 73.

Tafelförmiger Tragaltar, die Steinplatte umrahmt von einer Inschrift (auf der oberen Schmalseite ergänzt im Jahr 1371) und gestanztem Kupferblech. In den Ecken vier Schmelzplatten mit Melchisedek Witwe von Sarepta, Abel und Moses. Auf der Rückseite vergoldet auf Braunfirnisgrund die Kreuzigung und vier Tugenden. Die Ecken von 1371. Hoch 33, breit 26 cm. Diöcesan-Museum in Augsburg. Werkstatt des Godefroid de Claire um 1160.

TAFEL 78. SEITE 76.

Tragaltar, von den Bronzefiguren der Evangelisten getragen. In der Mitte des Deckels Bergkristallplatte von Schmelzbildern umgeben; die Gewänder der Figuren zumeist emailliert, auf grün-, blau- und türkisfarbenem Grund. An den Seiten die Apostelmartyrien in gleicher Technik. Stammt aus Stavelot. Cinquantenaire-Museum in Brüssel. Werkstatt des Godefroid de Claire um 1150.

TAFEL 79. SEITE 77.

Triptychon mit drei großen Grubenschmelzplatten. Darauf die Kreuzigung, Frauen am Grabe, Christus in der Hölle, Caritas und Justicia, Sol, Luna, Terra, Mare. Auf den Flügeln Jonas, Opferung Isaaks, Christus als Fischer; Auferweckung eines Toten, Moses und die eherne Schlange, Samson mit den Toren von Gaza. Die Figuren in Vergoldung mit farbig ausgeschmolzener Gravierung auf mehrfarbigem Grund. Auf den Rändern Muldenverzierung, in den Flügeln Steine in Löchern gefaßt. Hoch 38, breit 48 cm. Früher im Besitz der Shrewsbury von Alton Tower, jetzt South Kensington-Museum. Von demselben Meister wie der Tragaltar aus Stavelot auf Tafel 78. Werkstatt des Godefroid de Claire um 1150.

TAFEL 80. SEITE 80.

Reliquiare des heiligen Gondulfus (links) und des heiligen Candidus (rechts). In Form einer Schrein-Vorderseite. In der Mitte des Gondulf-Reliquiars ein Vierpaß aus Schmelzplatten mit den Tugenden, auf graviertem Kupfergrund. Auf dem Candidus-Reliquiar die getriebene Figur des Titelheiligen, umgeben von Braunfirnis-Ornament. Auf den Rändern Schmelzstreifen. Früher in der Servatiuskirche zu Maastricht, jetzt im Cinquantenaire-Museum zu Brüssel. Werkstatt des Godefroid de Claire, Maastricht um 1165.

TAFEL 81. SEITE 80.

Reliquiare der Heiligen Monulfus und Valentinus, in Form von Schrein-Vorderseiten. Schmelzstreifen auf den Rändern. Die Halbfiguren der Titelheiligen aus Bronze gegossen, darüber je zwei Engel getrieben. Früher in der Servatiuskirche zu Maastricht, jetzt im Cinquantenaire-Museum zu Brüssel. Werkstatt des Godefroid de Claire, Maastricht um 1165.

TAFEL 82, 83. SEITE 84.

Reliquienschrein des heiligen Heribert. Die getriebenen Apostelfiguren an den Langseiten sind durch große Schmelzplatten mit den Propheten getrennt. Auf den Schmalseiten der Titelheilige zwischen allegorischen Figuren der Tugenden, und Maria zwischen Engeln. Das Gesims und die Giebelkanten mit Schmelzplatten, wechselnd mit gelochten Steinplatten besetzt. Auf jeder Seite des Satteldaches sechs Schmelzscheiben mit Bildern aus dem Leben Heriberts. Dazwischen pilasterartige Streifen emailliert. Die Grundfläche des Daches mit flach getriebenem Silber- und Kupferblech bekleidet. Die Sitze der Apostel und der Maria in Braunfirnis verziert. Bronzekämme mit Linsen aus Bergkristall. Das Stanzblech auf dem Sockel wiederholt das Ornament des Firstkammes. Lang 154, breit 42,5, hoch 63,5 cm. Pfarrkirche in Deutz. Arbeit des Godefroid de Claire um 1155.

TAFEL 84. SEITE 85.

Einzelheiten einer Langseite des Heribertus-Schreines. Die Propheten vollständig in abschattiertem Grubenschmelz auf Goldgrund ausgeführt. In die Nimben Zellenrosetten eingesetzt.

TAFEL 85, 86, 87. SEITE 85.

Die linke Dachseite des Heribert-Schreines. Dargestellt ist auf den Schmelzscheiben: 1. Die Gründung der Deutzer Abtei; Maria erscheint dem schlafenden Heribert im Traum und zeigt ihm den Ort des künftigen Baues; neben ihm sein Nachfolger Piligrinus. 2. Heribert läßt einen Baum fällen, dessen Äste die Kreuzform zeigen, um ihn als Kreuz für die Abtei herzurichten. 3. Die Prozession um Regen. 4. Die Heilung eines Besessenen. 5. Die Versöhnung Heriberts mit Kaiser Heinrich II. 6. Der Tod des Erzbischofs.

TAFEL 88. SEITE 85.

Einzelheiten der rechten Dachseite des Heribert-Schreines.

TAFEL 89, 90. SEITE 90.

Kreuzreliquiar in Tafelform, anlehnend an das byzantinische Kreuzreliquiar von Limburg, tafelförmig, aber ohne Deckel, gestaltet. Das Reliquienkreuz, mit Filigran bedeckt, ist hier nicht abgebildet, weil es nicht zur Düsseldorfer Ausstellung entliehen war. (Vergl. Palustre et Barbier de Montault, Le Trésor de Trèves.) Das Kreuz ist, wie die meisten aus Byzanz stammenden Kreuzreliquien, doppelarmig gestaltet, weil das echte Kreuz nach der Legende mit der Inschrifttafel gefunden worden ist, die später zum oberen Querbalken umgewandelt wurde. Das Innenfeld ist in rechteckige Fächer für Reliquien eingeteilt, die mit Kristallplatten geschlossen sind. Umrahmt von Stanzblech und spätromanischem Filigran mit reichem Steinbesatz. Neben den oberen Armen zwei plastische Engel. An der Innenseite des Rahmens umlaufend die jetzt unvollständige Inschrift, welche die Reliquienschenkung Heinrichs v. Ulmen 1207 berichtet und ein Rankenfries mit eingeordneten Tieren. Auf dem Rahmen wechseln Steine mit Schmelzplatten, die im geometrischen Ornament und Zellentechnik genau den Randplatten des Klosterneuburger Altars von Nicolaus von Verdun gleichen. (Vergl. Textabbildung 30.) Rückseite graviert mit schraffiertem und ausgestochenem Grund. In der Mitte Christus und die Evangelisten-Symbole; oben Maria und Heilige, unten neben Heiligen die Gönner des Klosters, der Abt Jacobus und der Donator Isenbardus Prior. Hoch 75, breit 56 cm. S. Matthiaskirche in Trier. Schule von Verdun, ausgeführt wahrscheinlich in Trier um 1220.

TAFEL 91, 92. SEITE 91.

Kreuzreliquiar in Triptychonform. Das Mittelstück ähnlich dem vorigen. Die Reliquienfächer des Innenfeldes mit kleinen Türchen geschlossen, darauf in Vergoldung ausgespart auf blauem Schmelzgrund die Apostel, Heilige und Engel. Auf den Flügeln getrieben St. Petrus und St. Luitwinus. Auf der Rückseite graviert Christus und die Evangelisten-Symbole, die Donatoren Benedikt und Wilhelm und die Gönner des Klosters. Auf den Flügeln die Verkündigung und Anbetung der Könige. Hoch 38, breit 58 cm. Pfarrkirche von Mettlach. Schule von Verdun, ausgeführt wahrscheinlich in Trier um 1220.

TAFEL 93a. SEITE 93.

Unterteil eines Reliquiars, auf Löwenfüßen, bekleidet mit Schmelzplatten und Stanzblech gleich denjenigen auf dem Kreuzreliquiar von St. Matthias, oben und unten in Braunfirnis verziert. Die

Bronzelöwen gegossen. Hoch 21, breit 21, lang 47 cm. Im Kunsthandel. Arbeit derselben Werkstatt wie die zwei vorgenannten Kreuzreliquiare.

TAFEL 93b. SEITE 94.

Altaraufsatz, Holzkern mit getriebenen Silberfiguren, die Nimben aus Grubenschmelz. Dargestellt ist die Ausgießung des heiligen Geistes auf die Apostel. Stammt aus der Castorkirche in Koblenz; jetzt im Cluny-Museum zu Paris. Lothringische Schule, Werkstatt unbekannt. Um 1160.

TAFEL 94, 95, 96. SEITE 95.

Reliquienschrein Karls des Großen; rechteckig mit Satteldach. An den Langseiten unter emaillierten Rundbogen, durch emaillierte Doppelsäulen getrennt die Figuren von 16 deutschen Kaisern und Königen, bis zu Friedrich II. An den Schmalseiten unter Kleeblattbogen und Rundnischen (wie am Dreikönigen-Schrein) Kaiser Karl zwischen Papst Leo und Turpin, und Maria zwischen Engeln. Schmelzplatten mit Filigran wechselnd auf Sockel und Gesims; darunter einige Stücke aus Maastricht. Hinter den Säulen Braunfirnis-Ornamente. Auf dem Dach acht Wunderscenen aus der Karlslegende. Drei Knäufe emailliert in kölnischer Art, einer Kristall, einer in Maastrichter Art in Pinienzapfenform. Die Giebelkämme gleich Dreikönigen- und Benignus-Schrein. Münsterschatz in Aachen. Entworfen von dem in Maastricht und Köln geschulten Meister des Benignus-Schreins, ausgeführt in Aachen zwischen 1200 und 1215.

TAFEL 97, 98, 99, 100, 101. SEITE 97.

Schrein der vier großen Reliquien, genannt der Marien-Schrein. Rechteckig mit kurz vorspringendem Transept und vier steilen Giebeln. An diesen die Figuren Mariae, Christi, Karls des Großen und Papst Leos. Unter kleineren Giebeln, die von je drei silberbekleideten Säulen getragen sind, die Figuren der Apostel. Bekleidet mit Filigran und silbernen Schmelzplatten. Die Knäufe aus Filigran; die Kämme zur Hälfte aus Bronze gegossen, zur Hälfte aus Silber gestanzt. Münsterschatz in Aachen. Ausgeführt in zwei Perioden, zwischen 1215 und 1220 (unter Mitarbeit des Benignusmeisters) und vor 1238.

TAFEL 102. SEITE 106.

Zwei Grubenschmelzplatten, querrechteckig, wahrscheinlich Langseiten eines Reliquienkastens oder Tragaltars. Die Figuren in Vergoldung ausgespart auf blauem Grund. Dargestellt der Einzug Christi in Jerusalem, die Fußwaschung, das Abendmahl, die Himmelfahrt Christi, eine Apostelgruppe und die Begegnung des Auferstandenen mit dem Apostel Thomas. Lang 39, hoch 11 cm. Domschatz in Hildesheim. Von einem Schüler des Eilbertus. Ausgeführt in Hildesheim um 1150.

TAFEL 103a. SEITE 106.

Einband einer Evangelien-Handschrift, mit vergoldetem Silber bekleidet. Im Mittelfeld aus Elfenbein aufgelegt die Passionsgruppe; auf dem Rand zwischen Filigran und Steinen eingelegt sieben (ursprünglich acht) Grubenschmelzplättchen mit den Evangelistenzeichen und vier Heiligen, ausgespart auf blauem, grünem, gelbem Grund. Hoch 35, breit 25 cm. Domschatz in Trier. Hildesheimer Arbeit, unter Einfluß des Kölners Eilbertus, um 1160.

TAFEL 103b. SEITE 107.

Einband einer Evangelien-Handschrift, gleiche Anordnung wie bei dem vorigen Einband, bei entgegengesetzter Verteilung von Schmelz und Elfenbeinplastik. In der Mitte Grubenschmelzplatte mit drei Bildern aus der Passion, auf dem Rand die Evangelistenzeichen und Heiligenfiguren in Elfenbein zwischen Filigran mit Steinen. Hoch 37, breit 26 cm. Domschatz in Trier. Hildesheimer Arbeit, unter Einfluß des Eilbertus und Fridericus, um 1160.

TAFEL 104. SEITE 109.

Scheibenreliquiar aus Grubenschmelzplatten; die Figuren ausgespart, der blaue Schmelzgrund mit vergoldeten Flecken des aufgestochenen Kupfergrundes belebt. Auf der vorderen Vierpaßseite Kaiser Heinrich II. der Heilige (kanonisiert 1147 oder 1152), seine Gemahlin Kunegundis und der Stifter oder Verfertiger Welandus Monachus. Auf der Rückseite Christus und die Brustbilder der Könige

Oswald von Northumberland, Sigismund von Burgund und Eugeus. Auf dem Glockenfuß vier Heiligen-Brustbilder. Schaft und Klauenfüße neu. Hoch 24 cm. Im Museum des Louvre, Paris. Hildesheimer Arbeit, unter Einfluß des Fridericus, um 1160.

TAFEL 105. SEITE 112.

Bucheinband in Grubenschmelz. Im vertieften Mittelfeld die Passionsgruppe auf graublau gewölktem und goldgeflecktem Schmelzgrund. Auf der Schräge bunte Ranken nach einem Kölner Vorbild des Fridericus kopiert. Auf dem Rand die Evangelisten-Symbole und Brustbilder der Apostel. Der blaue Schmelzgrund nahezu translucid. Hoch 24, breit 16 cm. Petrikirche in Fritzlar. Arbeit der Hildesheimer Werkstatt um 1160.

TAFEL 106. SEITE 112.

Reliquienkasten in Grubenschmelz, genannt das Andreas-Reliquiar. Rechteckig mit leicht gewölbtem Deckel. Auf dem Deckel durch verschlungene Schriftbänder getrennte Bilder aus dem Leben Christi ausgespart auf verschiedenfarbigem, goldgeflecktem Schmelzgrund, an den Seiten Christus und die Apostel, das Abendmahl, Maria mit Heiligen. Hoch 10, lang 25,5, breit 14,5 cm. Pfarrkirche in Siegburg. Niederdeutsche, wahrscheinlich westfälische Arbeit, zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts.

TAFEL 107. SEITE 113.

Reliquienkasten in Grubenschmelz, rechteckig mit vierseitig ansteigendem Dach. Alle Figuren in Vergoldung ausgespart auf blauem, grünlich blauem und weißem Schmelzgrund; die Zeichnung archaisch, aber klar und sorgsam graviert. Auf den Seiten die Verkündigung, Geburt Christi, Verkündigung der Hirten, Anbetung der Könige, Beschneidung, Taufe Christi im Jordan, bethlehemitischer Kindermord, Flucht nach Ägypten und Hochzeit zu Kana. Auf den Dachseiten Christi Einzug in Jerusalem, Gefangennahme, Kreuzigung und Christus thronend als Weltrichter. An den Kanten mit dicken Kugelknöpfen besetzt; an den Dachkanten eine Perlschnur mit Schmelzfüllung, in Drachenköpfe auslaufend. Allseitig farbig abgebildet von Hefner-Alteneck, Die Kunstkammer des Fürsten von Sigmaringen 1866, Tafel 41 und 42. Lang 26, hoch 14 cm. Stammt aus dem Nonnenkloster Gruol bei Haigerloch in Sigmaringen. Niederdeutsch (Westfalen?) oder nordisch, zweite Hälfte 12. Jahrhunderts.

TAFEL 108. SEITE 116.

Scheibenreliquiar aus zwei Halbkreisplatten auf rechteckigem Unterteil. Vorne unter der getriebenen Halbfigur Christi die Apostel aus Knochen geschnitten unter Rundbogen, auf Fuß und Rand Grubenschmelzplatten mit farbig abschattierten Blättern. Rückseite in Braunfirnis verziert. Auf den romanischen Kamm ist ein fränkisches Metallstück aufgenietet. Hoch 47, breit 45 cm. Petrikirche in Fritzlar. Werkstatt unbekannt, zweite Hälfte 12. Jahrhunderts.

TAFEL 109, 110. Seite 118.

Silberne Schale, genannt der Kaiserpokal. Der ursprüngliche Schaft ist verloren und durch einen Frührenaissance-Schaft aus der I. Hälfte des 16. Jahrhunderts ersetzt. Gleichzeitig wurde der Deckel mit Renaissanceknauf und einer Kaiserfigur versehen. Eine ursprüngliche Figur befindet sich im Inneren der Schale. Fuß fünfteilig, auf jedem Flügel zwei Grubenschmelzfüllungen und zwei Felder mit Groteskfiguren auf schraffiertem Grund. Auf der Schale vom Schaft ausgehend 12 Spitzbogenfelder, darin weibliche Figuren getrieben, vier verschiedene Typen dreimal wiederholt. Daran schließen sich 12 Rautenfelder mit Zweigen in Grubenschmelz ausgespart und 12 Rundfelder mit den auf schraffiertem Grund flach getriebenen und sorgsam ciselierten Darstellungen der Tugenden und Laster. Die Dreieckzwickel nach dem Rande zu füllen wieder Grubenschmelzplättchen. Auf dem Deckel 12 Rauten mit weiblichen Figuren gleich denjenigen der Schale und zweimal 12 Grubenschmelzfüllungen. Dann 12 Rundfelder mit nackten, antikisierenden Einzelfiguren, getrieben zwischen Zweigen mit frühgotisch stilisierten Efeublättern. Jede Figur ist zweimal genau wiederholt, aber doch mit kleinen Abweichungen, welche zeigen, daß sie nicht aus Formen geschlagen, sondern freihändig getrieben sind. Diese Figuren des Deckels erscheinen weniger gut als diejenigen der Tugenden und Laster, vielleicht deshalb, weil die Darstellung des Nackten dem Künstler weniger geläufig war, als die

des frühgotischen Faltenwurfes. Auch die Ausführung durch eine andere Hand ist möglich; jedenfalls aber sind die Deckel- und Schalenfiguren gleichzeitig, da die Stilisierung der Efeublätter nur frühgotisch sein kann. Hoch 41 cm, Stadt Osnabrück. Werkstatt unbekannt, I. Hälfte des 14. Jahrhunderts.

TAFEL 111, 112. SEITE 120.

Meßkelch mit Patene, silbervergoldet, mit Tiefschnittschmelzplatten verziert. Auf dem Fuß die Verkündigung, Christi Geburt, Gebet auf dem Ölberg, Kreuztragung, Kreuzigung, Auferstehung. Im Knauf die Brustbilder Johannes des Täufers und von fünf Aposteln. In der Mitte der Patene Christus thronend. Die durchsichtigen Glasflüsse sind blau, grün, violett und wenig rot; die Köpfe und Hände vergoldet und vom Email nicht gedeckt. Hoch 20 cm. Museum in Sigmaringen. Wahrscheinlich oberrheinisch, I. Hälfte des 14. Jahrhunderts.

TAFEL 113. SEITE 120.

Flügelaltärchen aus Silber, mit durchsichtigem Tiefschnittschmelz allseitig verziert. Innen die Apostel, außen Christus als Weltrichter, auf den Flügeln zwei von Schutzengeln präsentierte knieende Figuren mit Nimben, daneben Posaunen blasende Engel. Auf dem Fuß groteske Tiergestalten in stern- und kreuzförmigen Feldern. Das Kreuz auf dem Mitteltürmchen ist zu groß, aber doch wohl ursprünglich, da es dieselbe Stein- und Perlenfassung wie der Fuß aufweist. Hoch 32 cm. Eigentum des Grafen Wolff-Metternich, Schloß Gracht. Wahrscheinlich französisch, Mitte des 14. Jahrhunderts.

TAFEL 114. SEITE 121.

Reliquiar für den Arm des heiligen Simeon, Silber vergoldet mit durchsichtigem Tiefschnittschmelz und Edelsteinbesatz. In Form eines Altartisches, auf dem eine antike Onyxvase steht; einerseits Maria das Taubenopfer darbringend, andrerseits Simeon mit dem Kind in den Armen. Lang 59, hoch 37,5, breit 14 cm. Münsterschatz in Aachen. Aachener Arbeit, Mitte 14. Jahrhunderts.

TAFEL 115. SEITE 81.

Reliquiar für den Arm Karls des Großen; rechteckiger Schrein mit flachem Klappdeckel. Auf den Langseiten in Silber flach getriebene Halbfiguren, darunter Kaiser Friedrich I., seine Gemahlin Beatrix, Konrad III. und Herzog Friedrich von Schwaben; auf den Schmalseiten Ludwig der Fromme und Otto III. („Otto Mirabilia Mundi"). Die Bogenzwickel und der Deckelbelag aus Grubenschmelz; zwischen den Schmelzplatten Mulden und Steine in Löcher gefaßt. Früher im Aachener Münsterschatz, jetzt im Louvre. Arbeit des Godefroid de Claire, Maastricht zwischen 1166 und 1173.

TAFEL 116. SEITE 75.

Fuß eines Kreuzes, Kupfer vergoldet. Von den gegossenen Bronzefiguren der Evangelisten getragen. Auf dem Glockenfuß und dem vierseitigen Schaft in Grubenschmelz typologische Parallelen der Kreuzigung; am Kapitäl vier Köpfe, die Elemente allegorisierend. Stammt aus der Abte St. Bertin, im Museum zu St. Omer. Werkstatt des Godefroid de Claire, Maastricht um 1160.

TAFEL 117. SEITE 68.

Sechs Schmelzscheiben aus den Flügeln des Stabloer Triptychons in Hanau (vergl. Abbildung 21). Dargestellt ist die Taufe Kaiser Konstantins, die Maxentiusschlacht, die Kreuzerscheinung Konstantins; das Verhör der Juden durch die Kaiserin Helena, die Kreuzfindung (das echte Kreuz ist durch den Titulus crucis ausgezeichnet) und der Beweis der Echtheit durch die Auferweckung eines Toten. Arbeit des Godefroid de Claire, Mitte 12. Jahrhunderts.

TAFEL 118.

Zwei Glasgemälde aus romanischen Rundbogenfenstern. Das Innenfeld jeder Scheibe in drei Bilder geteilt. Randborte aus romanischem Blatt- und Bandwerk. a. Der Stammbaum Christi: im untersten Feld liegend Isai, seitlich die Inschrift Ecce virga Isai. In der ersten Astgabelung sitzend David in königlichem Ornat, einen Reichsapfel haltend; im Mittelfeld Salomon, ebenfalls in einer Gabelung der Äste sitzend, ähnlich den gleichen Figuren in der Deckenmalerei von St. Michael zu Hildesheim. In der Baumkrone des obersten Feldes sitzt Christus mit Kreuznimbus, segnend, darunter die Inschrift Maria Mater Domini. Auf den sieben Ästen der Baumkrone je eine Rundscheibe mit

einer Taube und den Umschriften „Spiritus Sapientie, sps. intellectus, sps. consilii, sps. timoris domini, sps. fortitudinis, sps. scientie, sps. pietatis. Die von breitem Rand umzogenen Rechteckfelder des Hintergrundes zeigen in Schwarzloth ausradierte Rankenornamente. b. Im obersten Feld: Moses empfängt die Gesetzestafeln (Lex dei); in der Mitte Moses und Aaron, zwischen ihnen auf der Bundeslade die Virga Aaron; unten die Erscheinung Gottes im feurigen Busch vor Moses, der eine Schlange in der Linken hält. Darunter in einem Halbkreisfeld das Brustbild des Künstlers, der in der Linken einen Farbentopf hält, während er mit der Rechten die Umschrift malt: Rex regum clare Gerlacho propitiare. Die beiden Fenster stammen wahrscheinlich (vergl. Renard, Rheinlande II, 11, Seite 38) aus dem 1208 geweihten Praemonstratenserkloster Arnstein im Westerwald. Da im Westerwald schwerlich Laienkünstler von der Bedeutung des Malers Gerlachus in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts ansässig waren, wird man den Sitz dieses Künstlers eher am Rhein zu suchen haben, zumal eine gewisse Verwandtschaft der Arnsteiner Scheiben mit den Fenstern in St. Kunibert zu Köln besteht, die freilich bei den vielfachen Ergänzungen der letzteren im einzelnen nicht zu verfolgen ist. Es verdient hervorgehoben zu werden, daß in den Schreinsbüchern der Stadt Köln ein Gerlachus pictor in den Jahren 1220 und 1257 (vergl. Merlo, Kölnische Künstler, Seite 291) genannt wird. Für das nicht allzu häufige Motiv der sieben Gaben des heiligen Geistes finden sich Analogien mit denselben Beischriften auf den emaillierten Zwickelplatten des Albinus-Schreines aus S. Pantaleon, also auf einer kölnischen Arbeit. Ein weiteres, zwar unbezeichnetes, aber sicheres Werk des Gerlachus ist eine Scheibe mit der Passionsgruppe im Berliner Kunstgewerbemuseum. Jede Scheibe 162 hoch, 50 cm breit. Eigentum der Gräfin von der Groeben, Schloß Cappenberg.

TAFEL 119.

a. und b. Seiten- und Vorderansicht eines Kopfreliquiars für die Haare des Evangelisten Johannes, als Bildnis Kaiser Friedrichs I. gestaltet. Bronzeguß vergoldet, die Augen mit Silber belegt, die Iris derselben nielliert. Das Gesicht von auffallend individueller Bildung, die Ohren ungleich, das Haupthaar und der kurze Vollbart in spitz gedrehte Locken zerlegt. In den Locken des Hauptes ist ein glatter, rückwärts in eine Bandschleife endigender Streifen vertieft ausgespart, der ursprünglich mit einer silbernen Krone umzogen war, die bei der Aufhebung des Praemonstratenserklosters Cappenberg im 19. Jahrhundert „saecularisiert“ worden ist. Den Hals umziehen zwei breite Bänder, deren oberes vorne verknotet ist. Der Kopf ruht auf einem von vier Drachenfüßen getragenen Untersatz, bestehend aus einer von Zinnen und Türmen umrahmten Fußplatte, auf der drei Engel knieen. Sie tragen einen Zinnenkranz, in welchen der Hals der Büste eingepaßt ist. Als mittlere Stütze dient eine vierseitige Laterne. Die vierte Tragfigur auf der Rückseite ist verloren; sie stellte wahrscheinlich den Stifter, Grafen Otto von Cappenberg, den Mitbegründer und dritten Propst dieses Klosters († 1171) dar, da an dieser Stelle der Name Otto in die Zinnen graviert ist. Die um die Halsbänder und den oberen Zinnenkranz laufende Widmungsinschrift lautet:

Hic quod servetur de crine Johannis habetur.
Te prece pulsantes exaudi sancte Johannes.
Apocalista datum tibi munus suscipe gratum,
Tu pius Ottoni succurre precando datori.

Nach dem Reliquieninhalt ist der Kopf als derjenige des Evangelisten Johannes (apocalista), des von Propst Otto besonders verehrten Patrons von Cappenberg, gedacht. Zugleich aber ist er eine zeitgenössische Porträtbüste Kaiser Friedrichs I., dessen Taufpate Otto von Cappenberg gewesen ist. Das bezeugt eine undatierte Schenkungsurkunde Ottos für sein Kloster (vor 1171), in welcher das Kopfreliquiar, allerdings mit irrtümlicher Bezeichnung des Metalls, als „caput argenteum ad imperatoris formatum effigiem“ aufgeführt ist, nebst der silbernen Taufschüssel Kaiser Friedrichs, die sich gegenwärtig in Weimar befindet (vergl. Philippi, Die Cappenberger Porträtbüste Kaiser Friedrich I., Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde, 44, S. 150). Diese Aussage des mit dem Kaiser durch mancherlei Beziehungen (vergl. Nordhoff in Picks Monatsschrift für die Geschichte

Westdeutschlands IV, S. 344) eng verbundenen Besitzers und Stifters der Reliquienbüste ist um so weniger anfechtbar, als die Siegelbildnisse des Kaisers ihr nicht widersprechen. Auch die facies laeta et hilaris, die Otto von Freising in der Beschreibung des Kaisers hervorhebt, mag man in dem lächelnden Ausdruck der Vorderansicht erkennen. Auf die früher niellierten Augensterne ist neuerdings ein dunkles Email aufgeschmolzen worden; die gute Aufnahme bei Philippi a. a. O. zeigt noch den älteren Zustand. Philippis Ansicht, daß das Kopfband nachträglich in die Locken eingefeilt worden sei, wird durch die gegossene Endschleife des Bandes am Hinterhaupt widerlegt. Hoch 32 cm. Ehemalige Klosterkirche zu Cappenberg in Westfalen.

c. Kopfreliquiar aus Bronze gegossen und vergoldet. Der kurze Vollbart und Schnurrbart ähnlich der Büste Kaiser Friedrichs gebildet. Die Scheitelplatte als Deckel an einem Charnier beweglich. Die Augen mit Silber belegt, die Iris emailliert. Wahrscheinlich unter dem Einfluß der Cappenberger Büste entstanden. Das gravierte Ornament des Halsrandes findet sich in ähnlicher Form auf dem Aachener Kronleuchter (vergl. Bock, Der Kronleuchter Kaiser Friedrichs in Aachen, Tafel 2). Da auch das Bandornament der Cappenberger Taufschale Kaiser Friedrichs auf dem Kronleuchter wiederkehrt, liegt die Annahme nahe, daß diese beiden Bronzeköpfe gleich der Taufschale Friedrichs aus der Aachener Werkstatt Wiberts hervorgegangen sind, welchem der Kaiser den Kronleuchter des Münsters in Auftrag gegeben hatte. Hoch 27 cm. Lambertuskirche in Düsseldorf.

TAFEL 120.

a. Fuß eines Altarkreuzes, Bronze gegossen. Die in einen durchbrochenen Knauf endigende Hülse für das Kreuz tragen zwei Engel, deren Standfestigkeit durch Bänder erhöht wird, die über die Arme auf der Vorderseite herabfallen. Auf der Rückseite dient eine Säule als Stütze. Zu Füßen der Engel die Halbfigur Adams, aus dem Grabe sich aufrichtend (vergl. die Oberseite des Mauritius-Tragaltars von Eilbert, Tafel 20). Dieser Teil ist auf einem vierseitig ansteigenden Fuß befestigt, dessen Flächen durchbrochene Ranken füllen. Auf den Ecken sitzen Tierköpfe, deren rankenförmige Zungen sich an die vier hohen Klauenfüße anschließen. Die Bestimmung des dem Unterbau der Cappenberger Büste verwandten Gerätes als Kreuzfuß wird durch die Figur Adams festgestellt. Rheinisch oder westfälisch, zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts. Hoch 17,5 cm. Sammlung von Zur Mühlen in Haus Offer.

b. Reliquiar aus einem Straußen-Ei, das ciborienartig in vergoldetem Silber gefaßt ist. Fuß sechsseitig mit Ranken auf schraffiertem Grund; oben vierseitiges Türmchen mit Wasserspeiern. Deutschland um 1400. Hoch 51 cm. Petrikirche in Fritzlar.

c. Monstranz aus vergoldetem Silber, auf sechsseitigem gravierten Sternfuß und schlankem Schaft als gotischer Turmbau gestaltet. Die Kapsel für die Lunula bildet ein wagrecht liegender Kristallcylinder. In der Mitte des Turmes die Figur eines Ritters in der Tracht um 1380. Von den zahlreichen und zum Teil höchst prunkvollen Monstranzen der Düsseldorfer Ausstellung war diese durch ihre Einfachheit, Zierlichkeit und Unberührtheit eine der anziehendsten. Rheinisch um 1380. Hoch 46,5 cm. Alter Besitz der Burgkapelle zu Eltz an der Mosel.

TAFEL 121.

Zwei Wangen eines Chorgestühls, Eichenholz geschnitzt. Die ornamentalen Teile sind großzügig und breit ausgeführt; in die große Volute eingeordnet einerseits die Muttergottes mit dem Kind, vor ihr knieend der Stifter in ritterlicher Tracht, andrerseits ein Ritter auf springendem Pferd, mit eingelegter Lanze. Das Panzerhemd, über der Stirn mit einem Band umschlungen, läßt nur die Gesichter frei; der vom Schwertgehenk umgürtete Waffenrock fällt bis über die Wade herab. Auch das Pferd ist in Waffendecken, mit ausgeschnittenen Augenlöchern, gehüllt. Charakteristisch für die Entstehungszeit ist das klotzförmig gestaltete Achselschildchen des Reiters, das in dieser Form im letzten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts getragen wurde. Das zu den beiden Wangen gehörige Gestühl besteht noch aus vierzehn Sitzen, deren Misericordien mit Masken, Eichenblättern, Rosetten und glattrandigen Blättern verziert sind. Hoch 2 m. Aus der Kirche zu Waßenberg im Kreis Heinsberg, an der holländischen Grenze; im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln. Ende des 13. Jahrhunderts.

TAFEL 122.

a. Kopfreliquiar des heiligen Cornelius, Weißsilber mit Teilvergoldung, getrieben. Auf dem Haupt die spitze Tiara mit drei Kronen, deren Ringe und Zacken überreich mit Edelsteinen, Perlen und Schildchen in Grubenschmelz besetzt sind. Auch auf dem Hals- und Schulternschmuck wechseln Schmelzplättchen mit hochgefaßten Edelsteinen. Auf der Brust ein großer Chalcedon als Kopf geschnitten. Verwandt mit dem Kopfreliquiar Karls des Großen im Aachener Münsterschatz; auf Aachener Arbeit weist auch die Art der Steinfassung. Nach Ausweis der Wappen auf der Mittelkrone zur Zeit des Abtes Johannes von Levendaal, 1355 bis 1381, angefertigt. Hoch 78 cm. Ehemalige Abteikirche in Cornelimünster.

b. Kopfreliquiar des heiligen Petrus, Silber getrieben und (neu) vergoldet. Die Tiara, Hals- und Schulterschmuck mit spätgotischen Ranken dicht belegt; auf dem Pectoral getrieben die Muttergottes. Getragen von vier Löwen. Auf der Rückseite bezeichnet: Dis Haubt hatt gemacht Hans Dürmsteyn von Frankfurt M CCCC L XXIII. Hoch 80 cm; Stiftskirche in Aschaffenburg.

TAFEL 123.

Oben: Pectorale aus Silber, zumeist gegossen, vergoldet und mit durchsichtigem Schmelz verziert. Der Vierpaßrahmen dicht mit Perlen und Silberrosetten besetzt; das Maßwerk der seitlichen Ausbuchtungen mit translucidem Schmelz gefüllt. Im Mittelfeld unter gotischem Baldachin die Verkündigung Mariae, darunter in drei Feldern der Stifter anbetend vor einem Papst mit Tiara und St. Christophorus; der Hintergrund der Figuren durchsichtig emailliert. Oben ein Èngel, unten in Grubenschmelz das Wappen des Stifters. Charakteristisches Werk aus der Blütezeit der Aachener Goldschmiedekunst, zweite Hälfte 14. Jahrhunderts. Hoch 20, breit 18,5 cm. Münsterschatz in Aachen.

Unten: Pectorale, Silber vergoldet. Der Vierpaßrahmen mit Rosetten besetzt; in der Mitte unter gestirntem Baldachin der heilige Vitus mit Schwert und Märtyrerpalme, auf schraffiertem Grund. Rechts und links die emaillierten Wappen des Grafen Heinrich von Berg und seiner Gemahlin. Hoch 14 cm. Niederrheinisch, Mitte 14. Jahrhunderts. Ehemalige Abtei von Hochelten.

TAFEL 124.

Figur der heiligen Agnes, Silber getrieben, ciseliert und zum Teil vergoldet. Die Linke, ein Buch haltend, rafft den Mantel auf; die Rechte hält einen Ring. Der Überfall des Mantels graviert mit Granatapfelmuster. Auf der Sockel Widmungs-Inschrift. Münster 1520. Hoch 47 cm. Domschatz in Münster i. Westf. — Figur der Maria mit dem Kind, Weißsilber mit Teilvergoldung. Stehend auf der Mondsichel. Das Werk trägt ausgesprochen den Charakter getriebener Arbeit; es ist aber, wie an der offenen Rückseite mit Sicherheit zu erkennen ist, gegossen und vorne sorgfältig ciseliert. Wahrscheinlich diente ein getriebenes Modell als Grundlage. Süddeutschland um 1500. Hoch 40 cm. Diöcesan-Museum in Augsburg.

TAFEL 125.

Zwei Reliquienfiguren, Silber getrieben und vergoldet; St. Johannes der Täufer und St. Petrus. Auf dem Sockel des Johannes Reste von durchsichtigem Schmelz. Zu einer Folge von vierzehn ähnlichen Heiligenfiguren gehörig. Westfalen 15. Jahrhundert. Hoch 45 cm. Domschatz zu Münster i. Westf. — Kelch aus Silber getrieben und vergoldet, in überladener Verzierung der Spätgotik. Auf dem sechsteiligen Fuß figürliche Darstellungen aus der Passion, Schaft und Knauf in reichen Architekturformen; die Kuppa ganz mit Rankenwerk überzogen, in dem eine glatte Stelle für den Mundansatz ausgespart ist. Bezeichnete Arbeit des Goldschmiedes Engelbert Hofftege aus Coesfeld, 1448. Hoch 33 cm. Domschatz in Osnabrück.

TAFEL 126.

Doppelpokal aus zwei Achatschalen, die in vergoldetem Silber gefaßt sind. Jede Hälfte mit hohem Silberfuß und geschwungenem Henkel. Auf den letzteren in Email die Wappen von Mainz und Erbach. Hergestellt für Dietrich von Erbach, Kurfürsten von Mainz, 1434 bis 1459. Hoch 38 cm. Schloß Erbach. — Venetianische Glaskanne mit Glasdeckel, in vergoldetem Silber gefaßt. Gelb, blau, grün und braun gewölktes Überfangglas von geringer Durchsichtigkeit. Die Masse ist über den

Bauch der Kanne umgestülpt und aus der oberen Schicht sind kräftige Rippen senkrecht herausgekniffen. Der hohe Fuß mit ähnlichen Rippen. Die Rippen des Deckels bilden einen Stern um den Knauf. Gotische Silberfassung um den Fuß, die Lippe und den Deckelrand. Venedig, Mitte des 15. Jahrhunderts. Hoch 36 cm. Besitzer Fürst Salm-Reifferscheid auf Schloß Dyck.

TAFEL 127.

Zwei Rundbilder aus der Legende des heiligen Hubertus; auf grobem Leinen gestickt vorwiegend in Plattstich mit farbiger Seide. Die Nimben und einzelne Teile der Gewänder aus flachgelegtem Goldfaden, mit dünner Seide überfangen. Dargestellt ist die Bekehrung des Hubertus auf der Jagd und die Erscheinung eines Engels. Die drei weiteren Rundbilder dieser Folge von Nadelmalereien zeigen den Abschied des Hubertus von seiner Familie, seinen Empfang durch den Papst, Kardinäle und Bischöfe vor den Mauern Roms und schließlich seine Bischofsweihe in Rom. Die Stickereien sind ausgeführt nach Zeichnungen des Meisters von St. Severin, dessen Stil in der Komposition und in den Kopftypen dank der meisterhaften Nadelmalerei klar und unverkennbar zum Ausdruck gebracht ist. Die Entwürfe sind vielleicht zunächst für die Glasmalerei bestimmt gewesen, da der Severinsmeister vielfach für die Glasmalerei tätig war, wie unter anderem die älteren Bernhardsfenster aus Altenberg im Kölner Kunstgewerbemuseum zeigen. Auch sind ähnliche Folgen von Rundscheiben mit Heiligenlegenden in dieser Zeit von den Kölner Glasmalern nicht selten ausgeführt worden (ein Beispiel ist die Alexius-Legende im Berliner Kunstgewerbemuseum). Die Hubertus-Stickereien, die ohne Zweifel den Höhepunkt kölnischer Nadelmalerei bezeichnen, sollen aus der Karthäuserkirche in Köln stammen. Sie waren während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Privatbesitz und wurden 1844 der Kirche St. Andreas daselbst geschenkt. Gegenwärtig sind sie in ein modernes Antependium gefaßt, das durch Farbe und Ornamentik ihre Vorzüge und Wirkung tief herabdrückt. Durchmesser jedes Rundbildes 40 cm. Köln um 1500. Kirche St. Andreas in Köln.



Abb. 51. Vorderseite der Kasel in Braunfels

TAFEL 128.

Zwei Tücher mit Stoffreliquien (aus einer Folge von fünf ähnlichen Stücken). Die Reliquien — ein Stückchen glattes Leinen und eines aus gerauhtem Leinen, letzteres bezeichnet „De funere sancti Gordiani“ — sind auf blauem und grünem Granatapfelsamt aufgelegt. (Die drei weiteren Tücher sind rot, braun und gelb.) Sie werden von Engeln gehalten, deren Köpfe in Plattstich ausgeführt sind, die Gewänder in sogen. Gobelinstich, die Mäntel in Lasurstich. In die Ecken verteilt sind unten auf-

gestickt die Wappen des Stifters Gerhards VIII. von Loen-Heinsberg-Blankenheim (1438 bis 1460) und seiner Gemahlin Margaretha von Moers (gestorben 1453), oben die zugehörigen Helme mit flatternden Helmdecken. Die durch die seltene und geistreiche Art, unscheinbare Stoffreliquien geschmackvoll zur Wirkung zu bringen, wie durch die Schönheit der Zeichnung und wunderbare Erhaltung ausgezeichneten Tücher stammen aus der Burgkapelle von Blankenheim in der Eifel. Die Herstellungszeit wird durch die Wappen auf die Jahre vor 1453 bestimmt. Breit 70, hoch 60 cm. Pfarrkirche in Blankenheim. (Vergl. Schnütgen, Zeitschrift für christliche Kunst, XV, S. 124).

TAFEL 129 und ABBILDUNG 51.

Kasel aus einem verschnittenen Wappenrock zusammengesetzt, auf rotem Grund bestickt mit goldenen Leoparden von streng heraldischer Stilisierung, gleich denjenigen des englischen Wappens. Über die Mittelnaht der Vorderseite ist eine Kölner Borte des 15. Jahrhunderts aufgelegt. Den Grund zwischen den Wappentieren füllen in gleichmäßiger Verteilung laufende Blattranken, besetzt mit Gläsern, Halbedelsteinen und Perlen, in dem sogen. Opus anglicanum. In diese Ranken sind eingeordnet liegende, sitzende und stehende Figürchen, in männlicher und weiblicher Tracht, deren Stil die Entstehung des Wappenrockes oder Mantels in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts verweist. Die Tradition, welche die Kasel als das Brautgewand der heiligen Elisabeth von Thüringen erklärt, weil sie aus dem Kloster der heiligen Gertrud, der Tochter Elisabeths, in Altenberg an der Lahn herstammt, ist daher nicht begründet. Der Wappenrock ist nahezu hundert Jahre nach dem Tod der heiligen Landgräfin entstanden. Die heraldischen Leoparden und die vielfach eingenähten Steine und Facettengläser lassen auf englische Arbeit schließen. Besitzer Fürst Solms-Braunfels auf Schloß Braunfels.

TAFEL 130.

Ausschnitt aus vorstehender Kasel in natürlicher Größe.



VERZEICHNIS DER FARBENTAFELN

(Alle Aufnahmen haben die Größe der Originale.)

TAFEL I. Unten: Mauritius-Tragaltar in Siegburg; Prophetenfiguren von der Seitenwand, ausgespart auf Schmelzgrund mit ausgeschmolzener Innenzeichnung (vergl. Lichtdrucktafel 21, 22). Arbeit des Eilbertus, Köln um 1135.

In der Mitte: Gregorius-Tragaltar in Siegburg; Randausschnitt der Deckplatte (vergl. Tafel 27), Heiligenfiguren graviert, dazwischen Spiralranken mit Eichen- und Zackenblättern farbig emailliert.

Oben: Prophetenfiguren von der Seitenwand desselben Gregorius-Tragaltars. Arbeit des Fridericus von S. Pantaleon, Köln um 1160.

TAFEL II. Ursula-Schrein in Köln. Bogenstück aus dem Giebel einer Schmalseite des Schreins (Tafel 43) und Schmelzscheiben vom Dach (Tafel 42). Arbeit des Fridericus in dessen späterem malerischen Stil. Köln um 1170.

TAFEL III. Ursula-Schrein in Köln. Die mittleren Bogenstellungen jeder Langseite des Schreins (Tafel 42) und Schmelzscheiben vom Dach. Von Fridericus um 1170.

TAFEL IV. Ursula-Schrein in Köln. Zwickel der seitlichen Bogenstellungen an den Langseiten des Schreins, Schmelzscheiben vom Dach und Pilasterstreifen. Von Fridericus um 1170.

TAFEL V. Ursula-Schrein in Köln. Schmelzplatten von den Giebeln und Gesimsen des Schreins. Von Fridericus um 1170.

TAFEL VI. Maurinus-Schrein aus S. Pantaleon in Köln. Scheiben und Rahmenstücke der getriebenen Bilder des Daches (Tafel 48) und Gesimsplatten (Tafel 44, 45). Arbeit des Fridericus, Köln um 1180.

TAFEL VII. Maurinus-Schrein in Köln. Rahmenstücke der Reliefbilder des Daches; das untere zeigt, wie die Gesimsplatten, die abschattierte Grubenschmelzarbeit des Fridericus, das obere Rahmenstück dagegen, von der später vollendeten rückwärtigen Dachseite stammend, die geometrischen Muster in Zellenschmelz, wie sie um 1185 mit dem Albinus-Schrein zur Herrschaft kamen.

TAFEL VIII. Maurinus-Schrein in Köln. Bogenzwickel der vorderen Langseite des Schreins (Tafel 44) im malerischen Grubenschmelzstil des Fridericus; unten in der Mitte drei Belagstücke von der zuerst begonnenen Schmalseite des Schreins (Tafel 45, rechts), in dem älteren, noch dem Gregorius-Tragaltar nahestehenden Stil des Fridericus. Ein viertes Belagstück dieser Reihe ist auf den Albinus-Schrein übertragen worden und auf Farbentafel XIX abgebildet.

TAFEL IX. Maurinus-Schrein in Köln. Zwickel der Bogenstellung auf der rückwärtigen Langseite des Schreins, von einem Schüler des Fridericus ausgeführt nach 1180. Gesimsplatten.

TAFEL X. Maurinus-Schrein in Köln. Zwei Füllplatten mit Engeln von der jüngeren Schmalseite des Schreins (Tafel 45, links) und Bogenzwickel von der vorderen Langseite; ferner Gesimsplatten, durchgängig von Fridericus um 1180 ausgeführt.

TAFEL XI. Maurinus-Schrein in Köln. Die großen Schmelzplatten auf den Eckpfeilern der Schreins-Vorderseite (Tafel 46); Erzengel Michael und Cherubin, Meisterwerke der abschattierten Grubenschmelztechnik, unter dem Einfluß der Prophetenfiguren des Heribert-Schreins Godefroids von Fridericus ausgeführt.

TAFEL XII. Maurinus-Schrein in Köln. Die großen Schmelzplatten auf den Eckpfeilern der Rückseite des Schreins, Erzengel Gabriel und Seraphim (Tafel 47), von einem Schüler des Fridericus gearbeitet.

TAFEL XIII. Maurinus-Schrein in Köln. Teile der Bronzekämme auf dem First (oben) und auf den Seitengiebeln (Tafel 45); letztere mit emailliertem Ornament des älteren Fridericusstils in den Flachknäufen.

Abschnitt des gravierten Beschlags der Schreinsbasis, mit den Bildnissen des Donators Herlivus Prior und des Künstlers Fridericus, nach 1181.

Drei Muster der gestanzten Blechborten, die auf verschiedenen Werken der Pantaleonswerkstatt (Gregorius-Tragaltar, Ursula-Schrein, Albinus-Schrein u. a.) als Beschlag der Schrägflächen des Rahmenbaues dienen.

TAFEL XIV. Anno-Schrein in Siegburg. Abgewickelte Muster der Säulen und Gesimsstücke (Tafel 49, 50, 52), letztere in der abschattierten Grubenschmelztechnik noch der Art des Fridericus folgend. Köln 1183.

TAFEL XV. Anno-Schrein in Siegburg. Abgewickelte Muster der Säulen und Gesimsstücke. Die letzteren wie vorher noch in Fridericustechnik; die Säulen zeigen in den vergoldet ausgesparten Tieren und Köpfen und in der Verwendung eingesetzter Zellenschmelzrosetten bereits den persönlichen Stil des Anno-Schreinsmeisters. Köln 1183.

TAFEL XVI. Anno-Schrein in Siegburg. Ein filigranierter und ein emaillierter Firstknauf (in der Mitte), Köln 1183.

Albinus-Schrein aus S. Pantaleon in Köln. Ein emaillierter Firstknauf (rechts, Tafel 53) und Gesimsstücke. Zwei der letzteren mit eingesetzten Zellen. Köln 1186.

TAFEL XVII. Albinus-Schrein aus S. Pantaleon in Köln. Abgewickelte Muster der Säulen (Tafel 53), vom Meister des Anno-Schreins, 1186.

TAFEL XVIII. Albinus-Schrein in Köln. Schmelzplatten von Gesims und Sockel, zumeist in der Art des Anno-Schreinsmeisters, Köln 1186.

TAFEL XIX. Albinus-Schrein in Köln. Bronzekamm des vorderen Schmalseitengiebels (Tafel 54, links) und zwei dreieckige Füllungen derselben Seite, in der Art des Anno-Schreinsmeisters.

Drei Bogenzwickel; davon zeigen die beiden mit den Figuren der Tugenden von der Schreins-Rückseite den ganz mißglückten Versuch der Grubenschmelzschattierung. Diese letzteren von einem Nachahmer des Fridericus. — Engelplatte aus dem rückwärtigen Giebel, rechteckiges Beschlagstück vom Maurinus-Schrein übertragen (vergl. Farbentafel VIII). — Drei Streifen von der Umrahmung der getriebenen Dachbilder in entwickelter Zellentechnik und entsprechend starker Farbenwirkung.

TAFEL XX. Albinus-Schrein in Köln. Belagstücke von Sockel und Dach des Schreins, mit vergoldet ausgesparten Mustern auf blauem Schmelzgrund, zumeist vom Meister des Anno-Schreins. Köln 1186.

TAFEL XXI. Albinus-Schrein in Köln. Schmelzstreifen von der Dachbekleidung. Die beiden obersten Streifen mit den weißen Vögeln auf blauem Grund sind in Zellentechnik gearbeitet, der untere Streifen in gröberer Ausführung. Die übrigen Stücke mit vergoldet ausgesparten Tieren zeigen den Stil des Anno-Meisters, aber nur der unterste Streifen allein ist von seiner Hand; alle anderen sind wesentlich derber gearbeitet. Köln um 1186.

TAFEL XXII. Albinus-Schrein in Köln. Zwei abgepaßte Füllungen der vorderen Giebelseite (Tafel 54, links), als Gegenstücke mit kontrastierender Farbenwirkung gearbeitet, beide in der Art des Anno-Meisters. — Belagstücke von Gesims und Sockel des Schreins, Köln 1186.

TAFEL XXIII. Heribert-Schrein in Deutz. Gesimsplatten, vielfach mit eingesetzten Zellen. Werkstatt des Godefroid de Claire um 1160.

TAFEL XXIV. Schmelzscheiben im Museum zu Sigmaringen. Die einzigen Überreste des von Abt Wibald von Stavelot bestellten Remaclus-Altars, abgebildet auf Tafel 70 unten. Von Godefroid de Claire, wahrscheinlich in Lüttich gearbeitet um 1150.

TAFEL XXV. Suitbert-Schrein in Kaiserswerth. Gesimsstücke in Grubenschmelz, Köln um 1264.

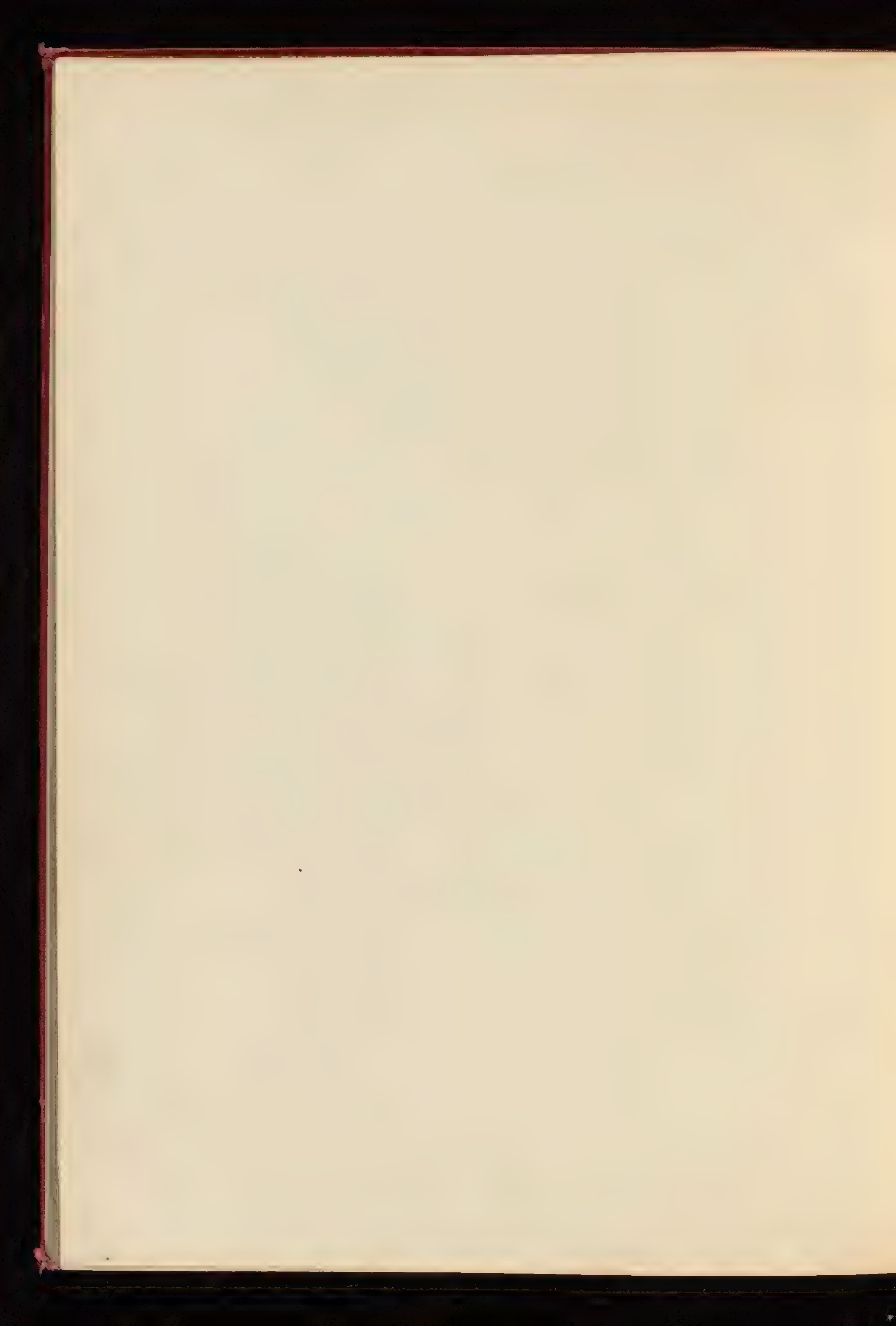
TEXTBILDER-VERZEICHNIS

ABBILDUNG SEITE

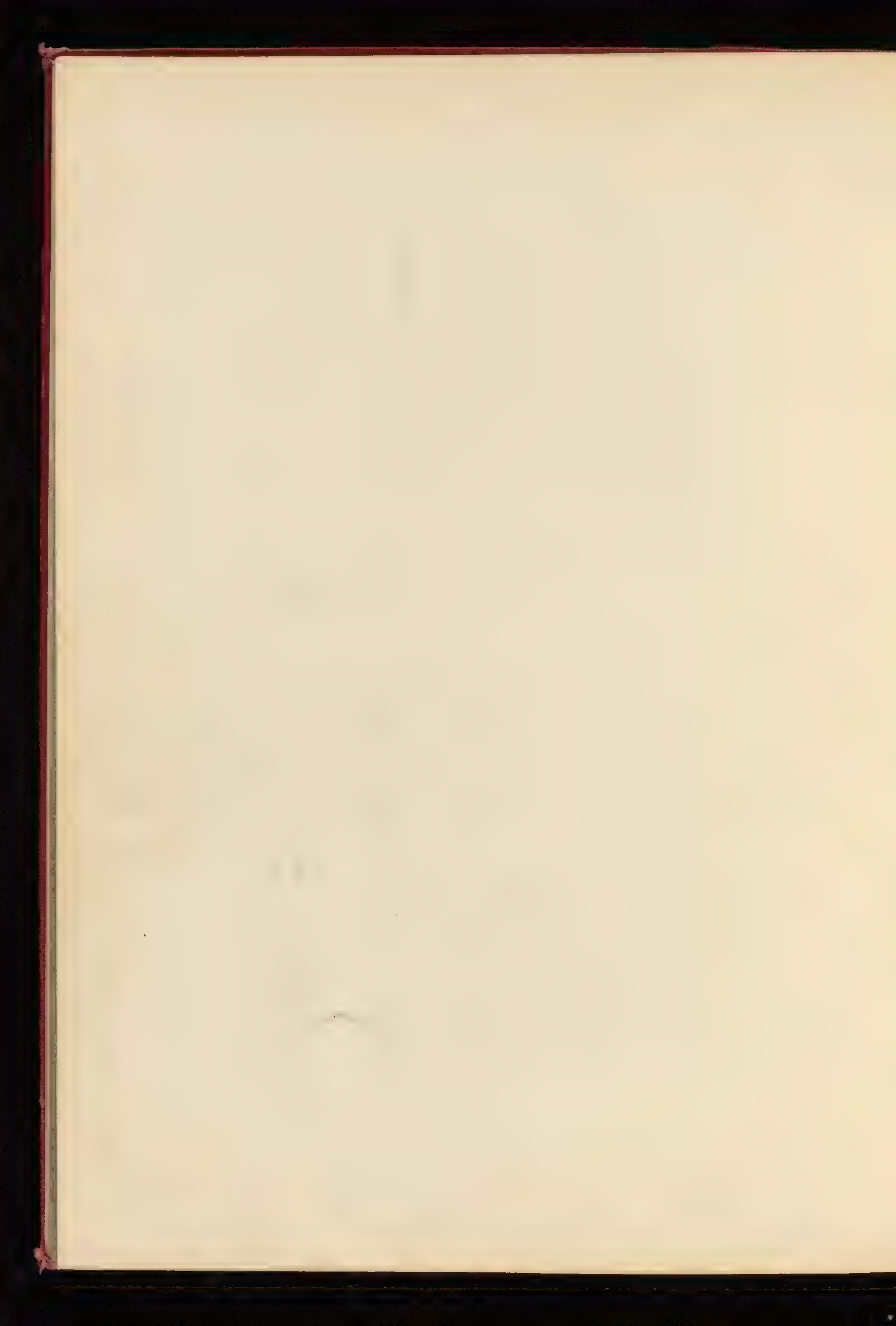
ABBILDUNG SEITE

REGISTER











RELIQUIENTASCHE AUS ENGER, KUNSTGEWERBE-MUSEUM BERLIN.

ENDE 8. JAHRH.





KREUZBEHÄLTER, SAMMLUNG V. OPPENHEIM.
BYZANZ 8. JAHRH

NAGELRELIQUIAR IN TRIER.
EGBERTSCHULE UM 985.



GOLDSCHMELZPLATTE, S. SEVERIN.
KOLN ENDE 11. JAHRH.



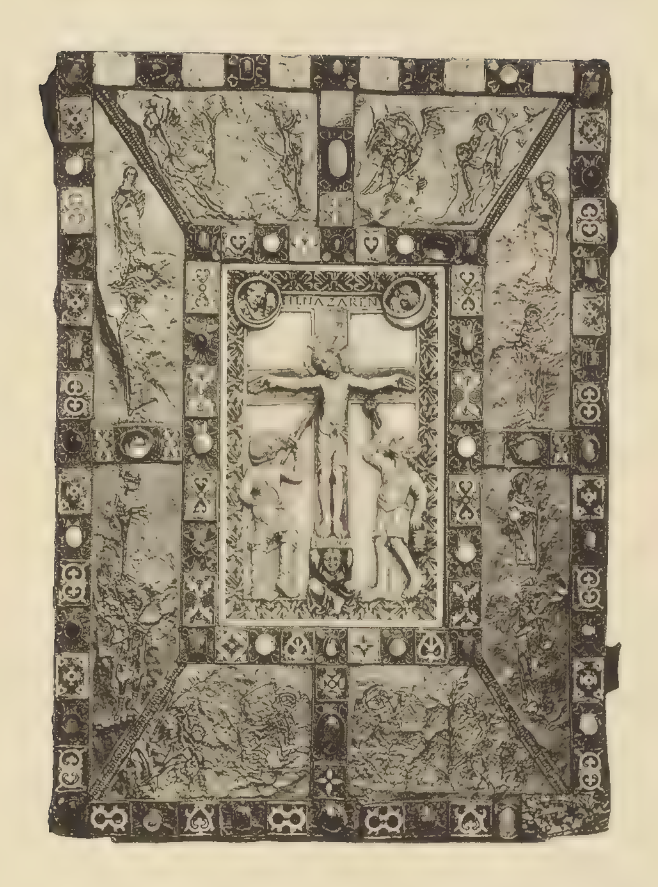






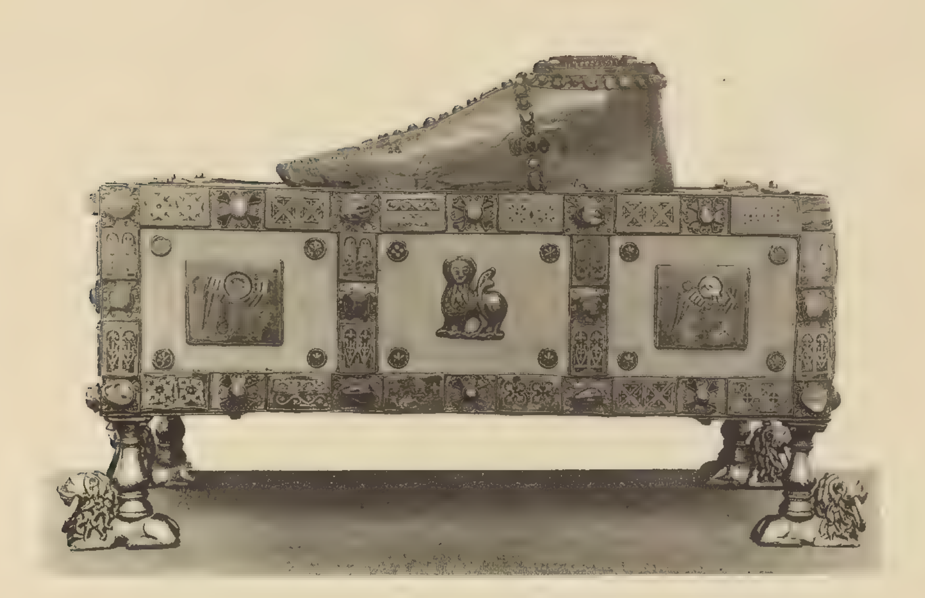
GOLDRAHMEN IM BEUTH-SCHINKEL-MUSEUM, CHARLOTTENBURG.
ELFENBEINDIPTYCHON, SAMMLUNG A. FIGDOR, WIEN.
ARBEITEN DER EGBERTSCHULE IN TRIER.

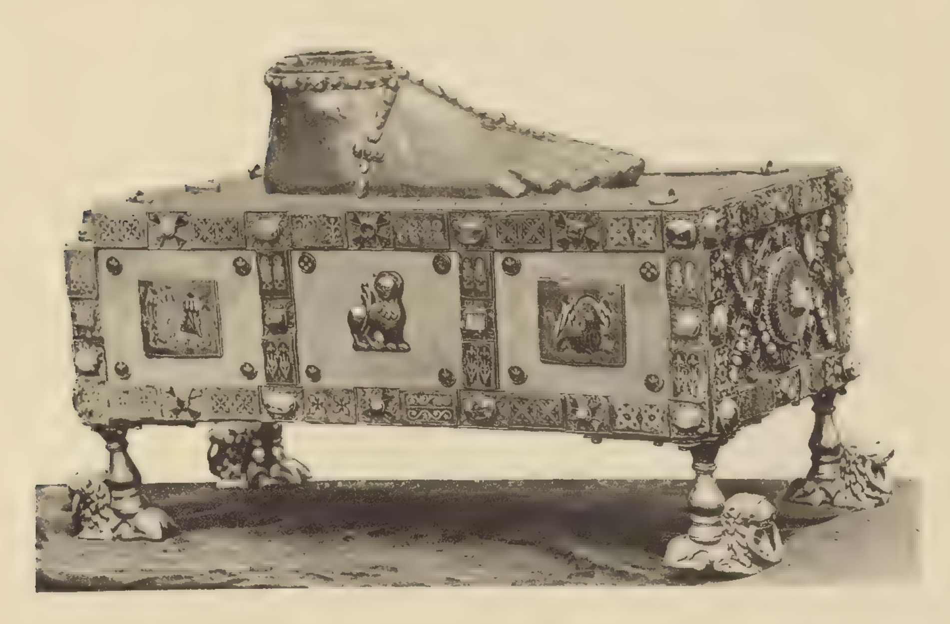




ECHTERNACHER CODEX; EGBERTSCHULE IN TRIER, 983—991





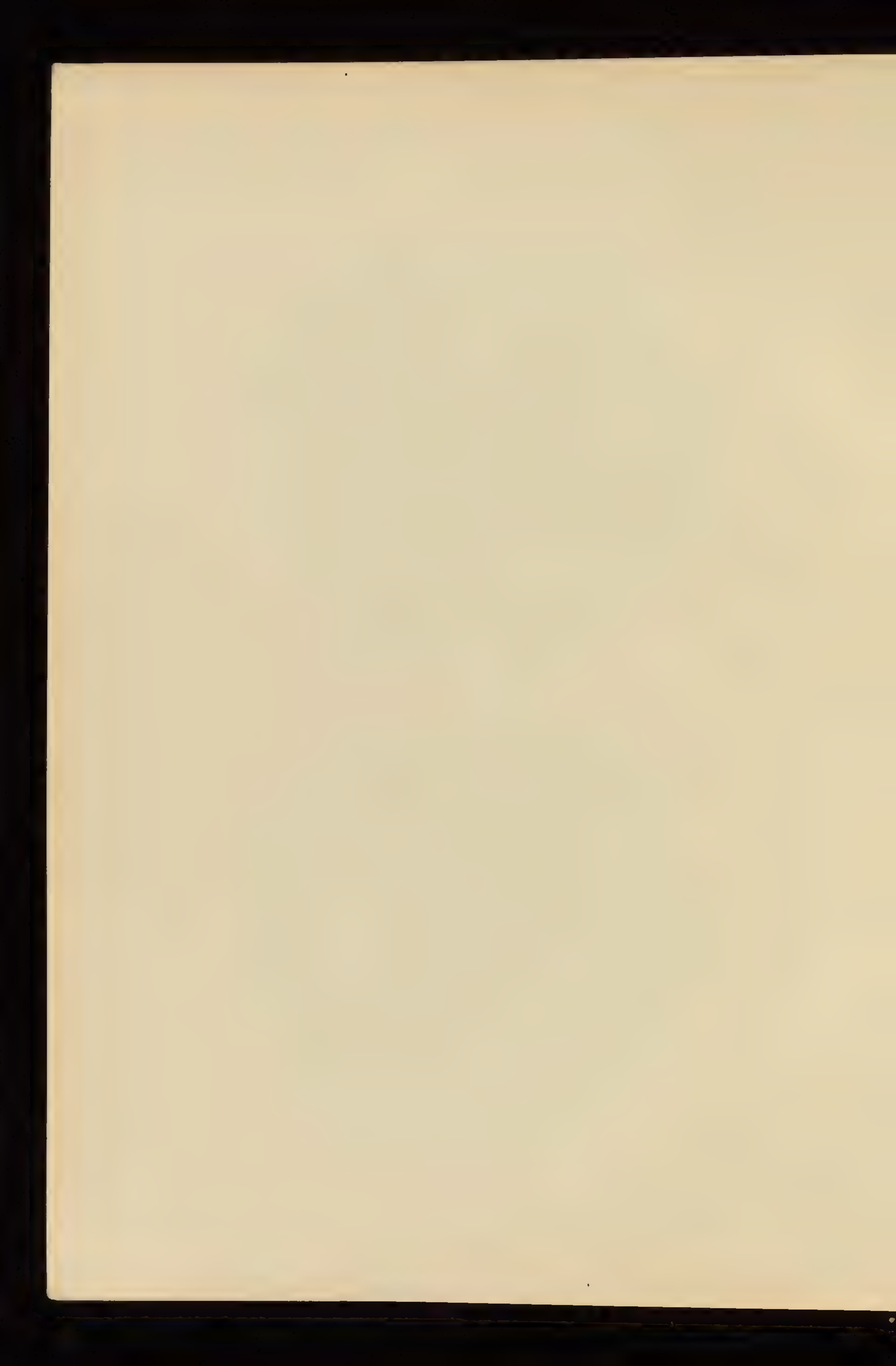


ANDREAS-TRAGALTAR. TRIER UM 985





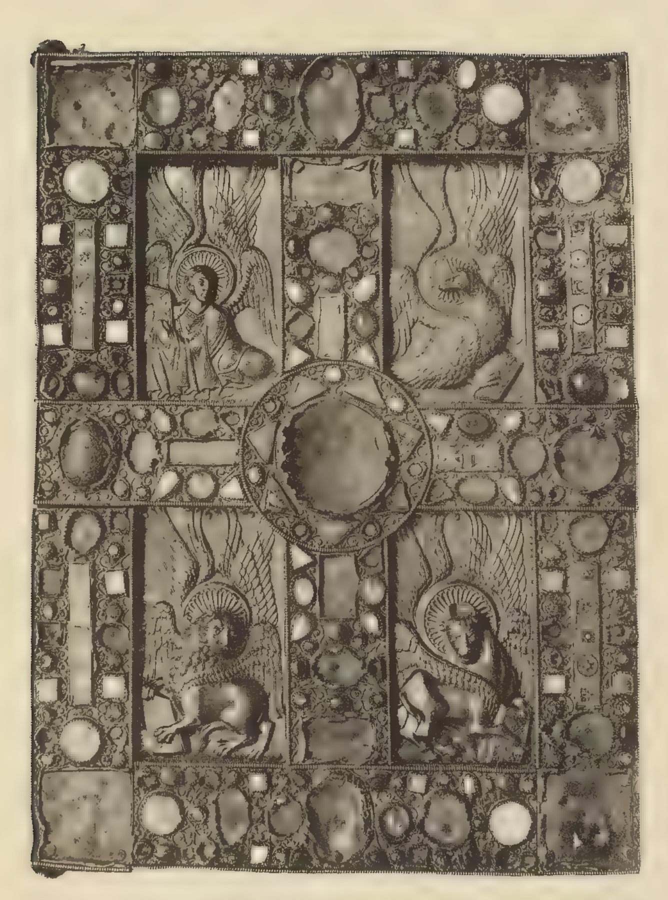
ANDREAS-TRAGALTAR (RÜCKSEITE)
TRIER UM 985.





EVANGELIEN-EINBAND IN AACHEN. 10. JAHRH.





EVANGELIEN-EINBAND IM TRIERER DOM.
PADERBORN ENDE 11. JAHRH.



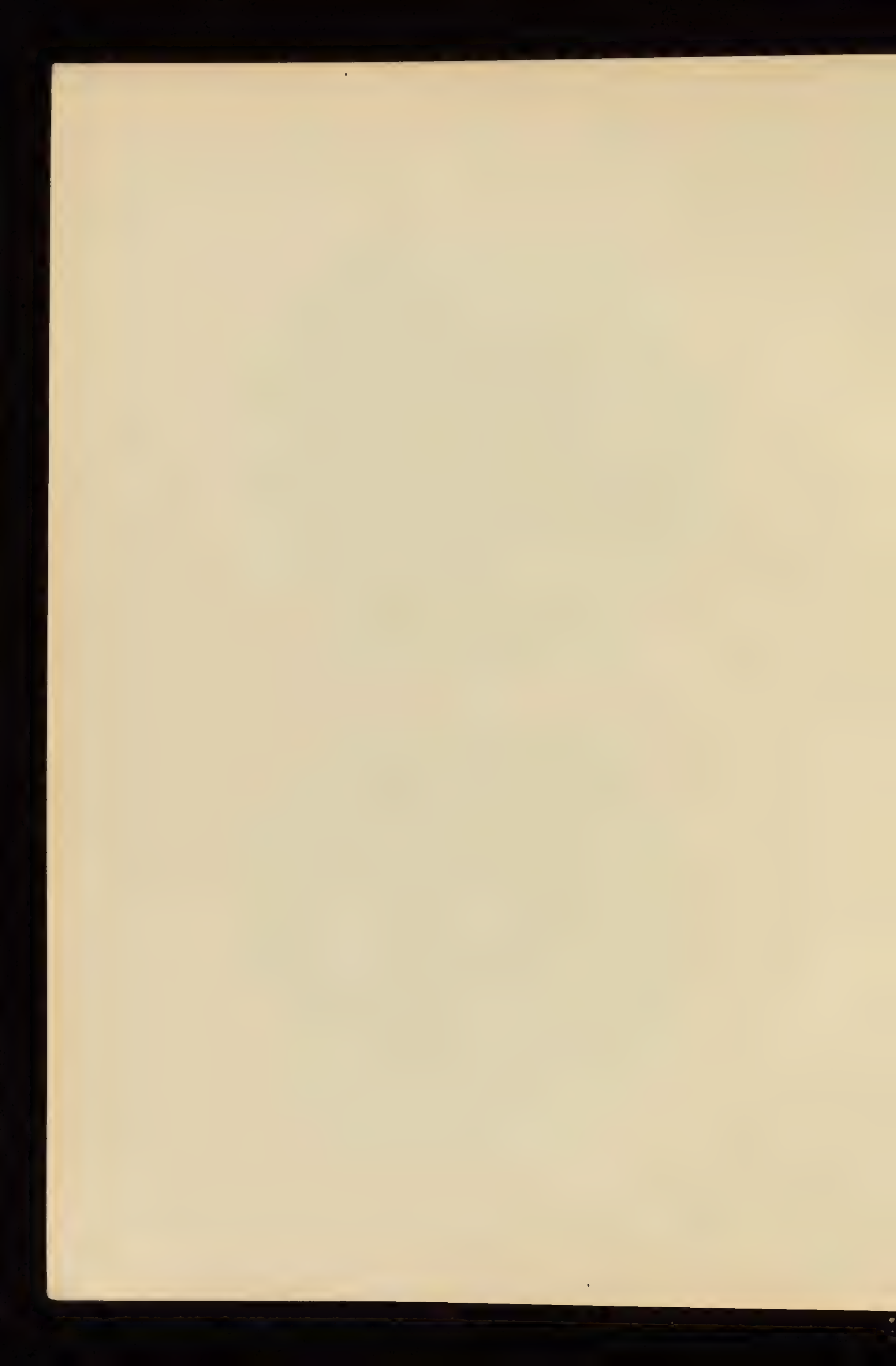


ROGKERUS TRAGALTAR IN PADERBORN. LANGSEITEN. 1100





SCHMALSEITEN DES ROGKERUS-TRAGALTARS IN PADERBORN 1100.





TRAGALTAR (HALBE OBERSEITE) IM DOM ZU PADERBORN.
ARBEIT DES ROGKERUS V. HELMERSHAUSEN. 1100.

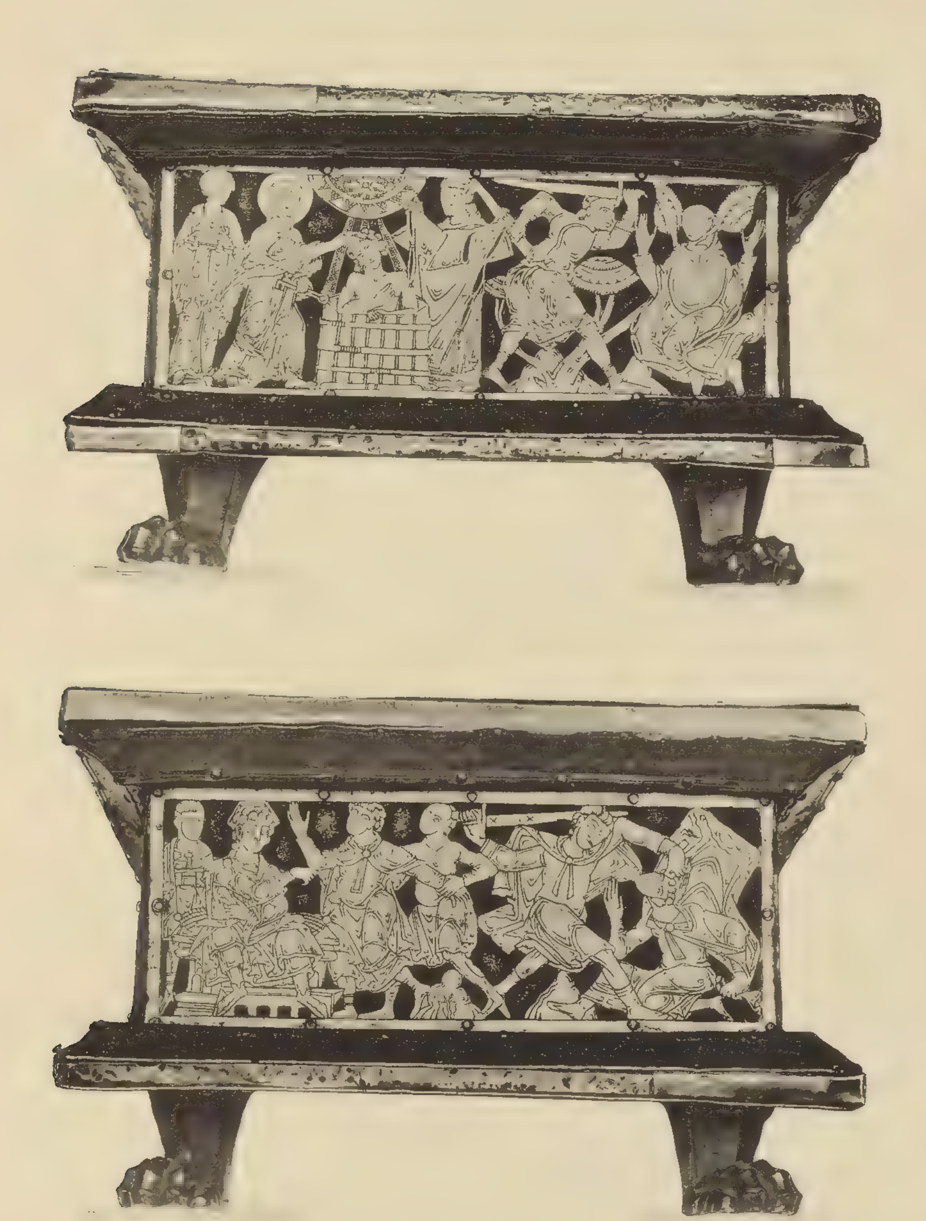






ABDINGHOFER TRAGALTAR IN PADERBORN, VON ROGKERUS
AUS HELMERSHAUSEN 1118.





SCHMALSEITEN DES ABDINGHOFER TRAGALTARS IN PADERBORN.





OBERSEITE DES ABDINGHOFER TRAGALTARS IN PADERBORN.





GOLDKREUZ AUS HERFORD IN BERLIN (KUNSTGEWERBE-MUSEUM).
ARBEIT DES ROGKERUS VON HELMERSHAUSEN, VOR 1100.



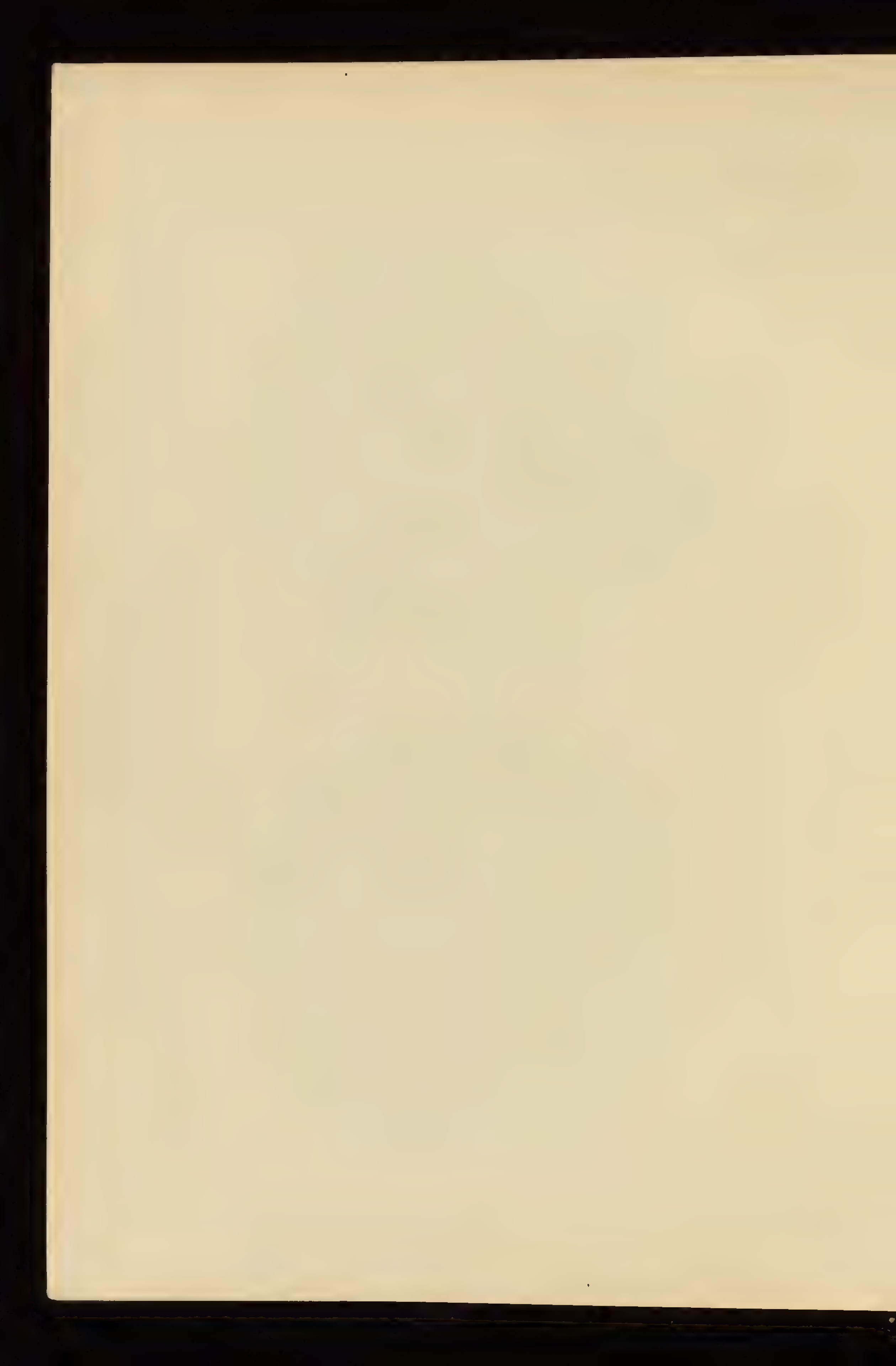


NIELLORELIQUIAR IN XANTEN, I. HÄLFTE 12. JAHRH.





TRAGALTAR IM WELFENSCHATZ ZU WIEN.
BEZEICHNETE ARBEIT DES EILBERTUS, KÖLN UM 1130







TRAGALTAR IM WELFENSCHATZ ZU WIEN, LANGSEITEN.

ARBEIT DES EILBERTUS, KÖLN UM 1130

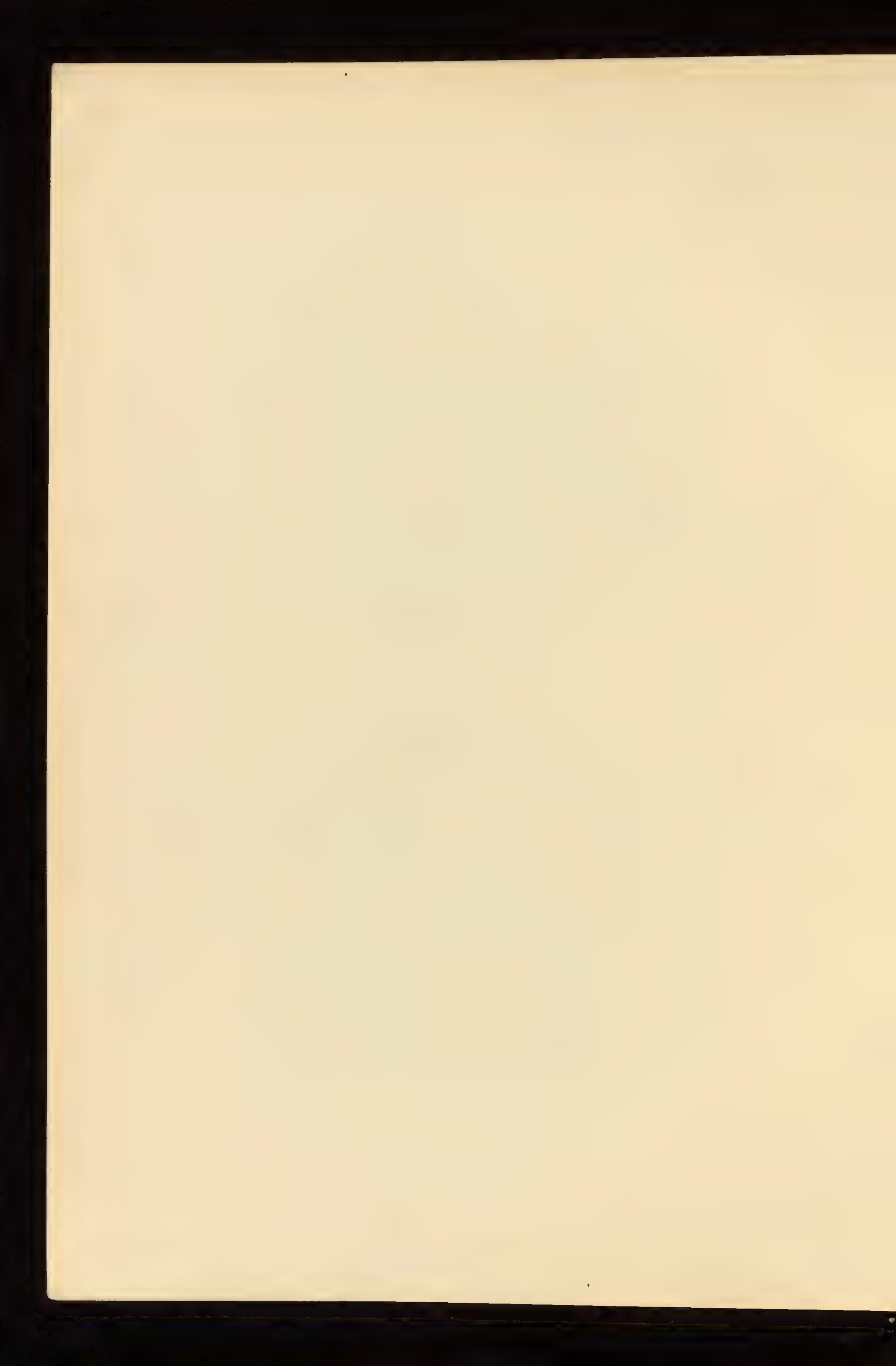


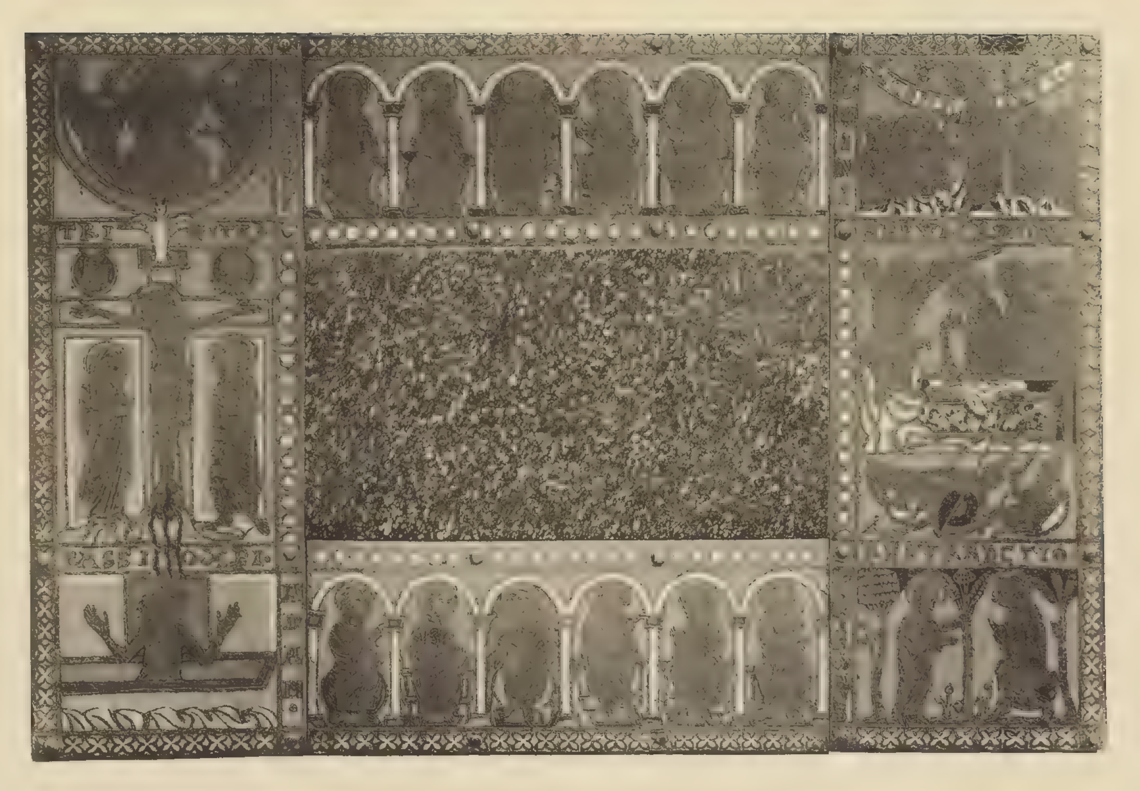




SCHMALSEITEN DES EILBERTUS-TRAGALTARS IM WELFENSCHATZ ZU WIEN

KOLN UM 1130.





MAURITIUS-TRAGALTAR IN SIEGBURG.
ARBEIT DES EILBERTUS, KÖLN UM 1135.

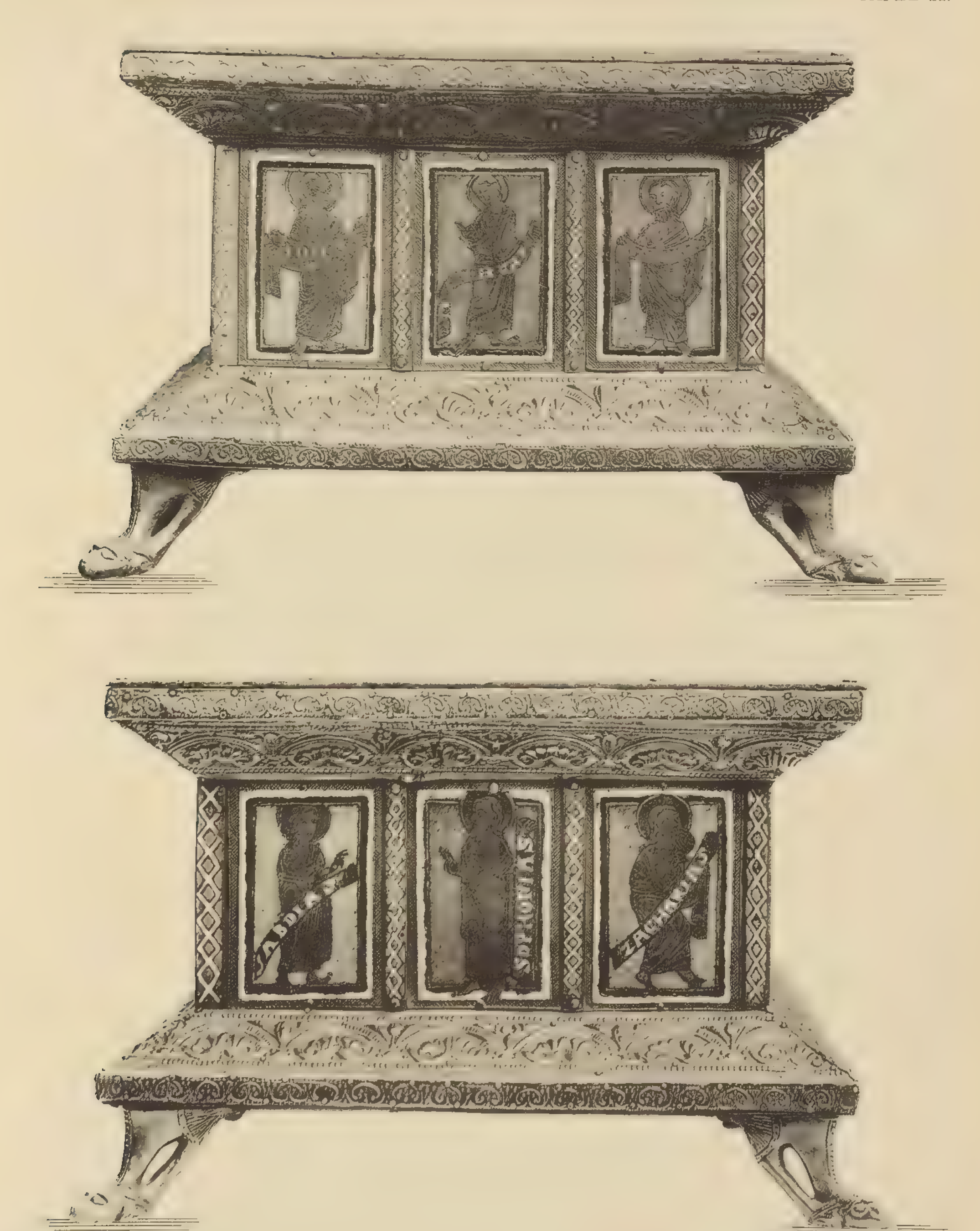






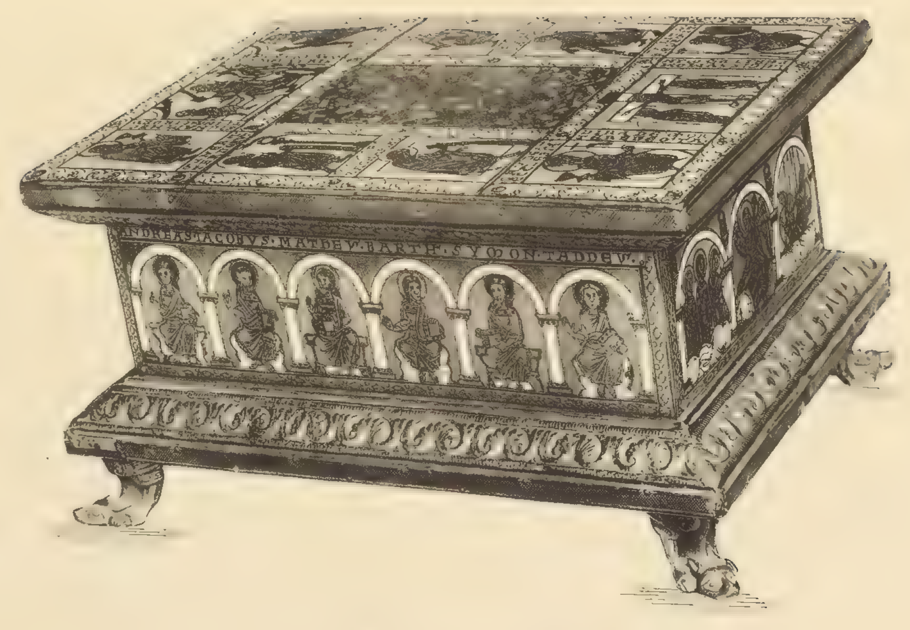
MAURITIUS-TRAGALTAR IN SIEGBURG, LANGSEITEN.
ARBEIT DES EILBERTUS, KÖLN UM 1135.



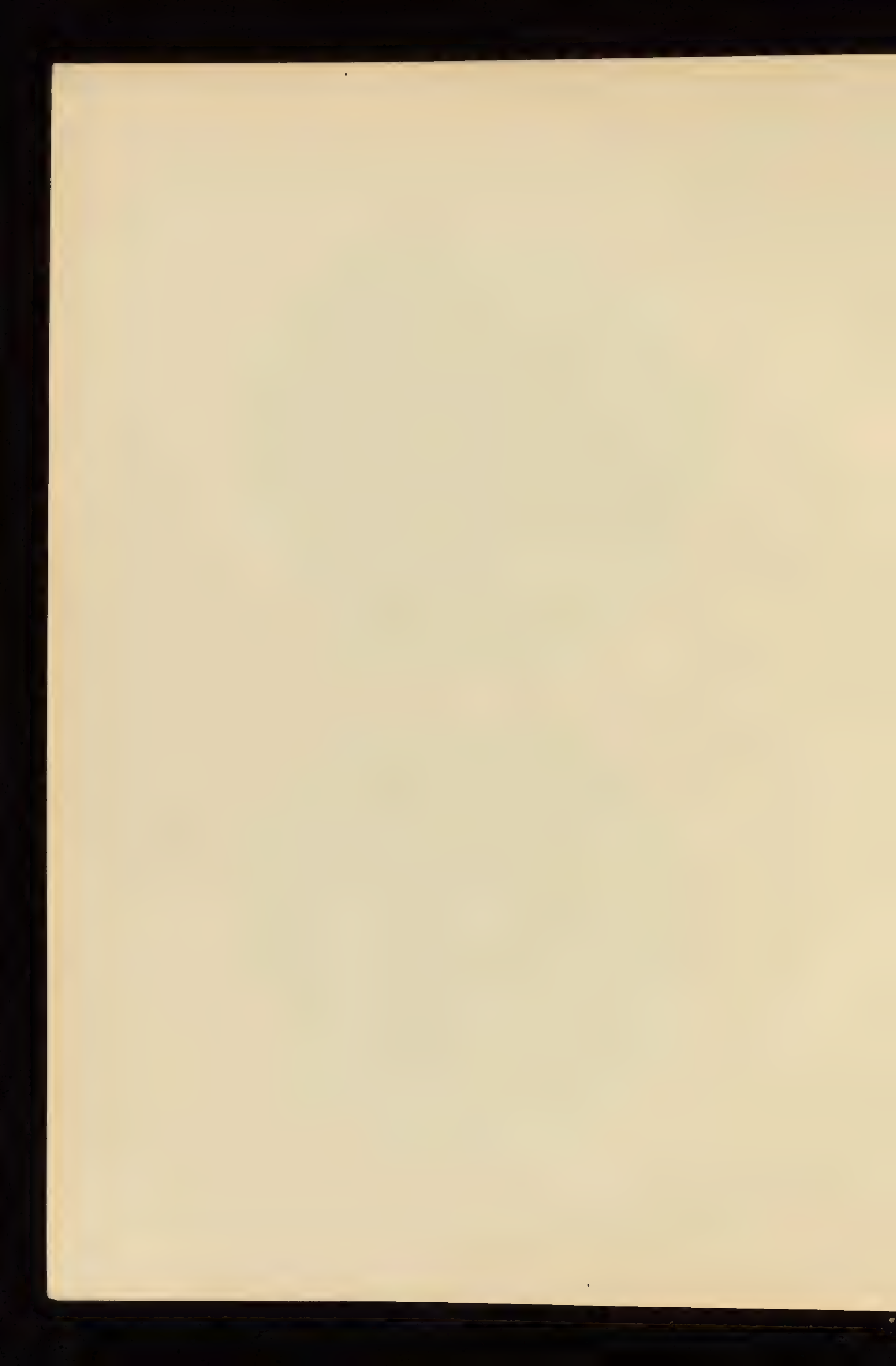


SCHMALSEITEN DES MAURITIUS-TRAGALTARS IN SIEGBURG.
KÖLNER ARBEIT DES EILBERTUS UM 1135.





TRAGALTAR IN M.-GLADBACH.
ARBEIT DES EILBERTUS, KOLN UM 1135.







TRAGALTAR IN M.-GLADBACH, SCHMAL- UND LANGSEITE.
ARBEIT DES EILBERTUS, KÖLN UM 1135.







VICTORSCHREIN IN XANTEN
ARBEIT DES EILBERTUS, KÖLN UM 1129.

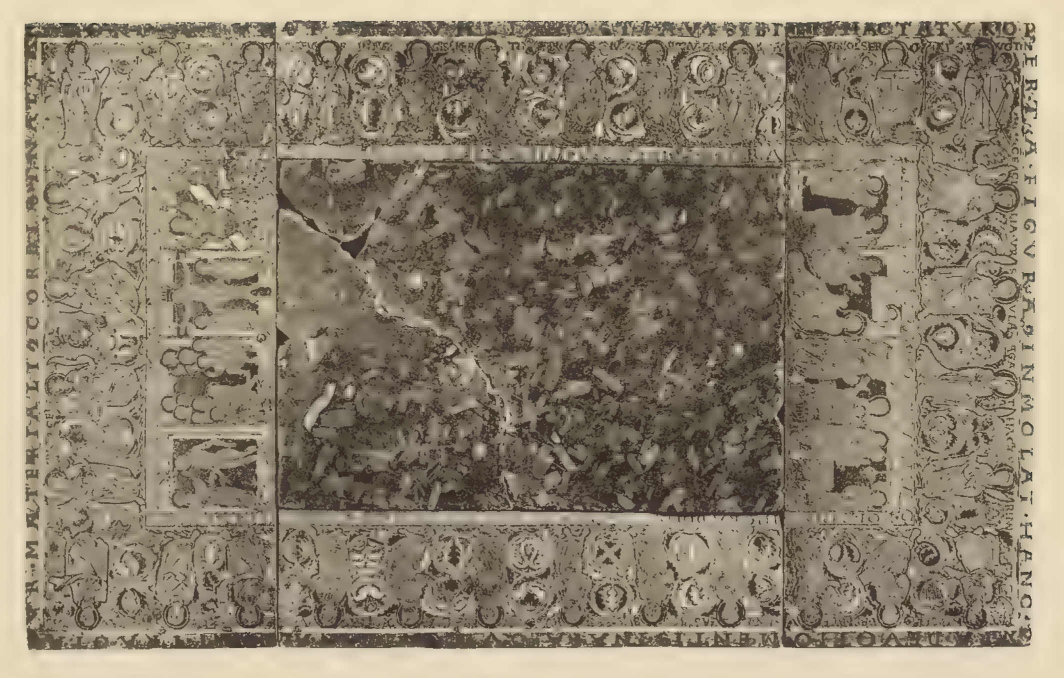




VICTORSCHREIN IN XANTEN

ARBEIT DES EILBERTUS, KÖLN UM 1129.





GREGORIUS-TRAGALTAR IN SIEGBURG.

ARBEIT DES FRIDERICUS. KÖLN NACH 1160.







GREGORIUS-TRAGALTAR IN SIEGBURG, LANGSEITEN.
ARBEIT DES FRIDERICUS, KÖLN NACH 1160.



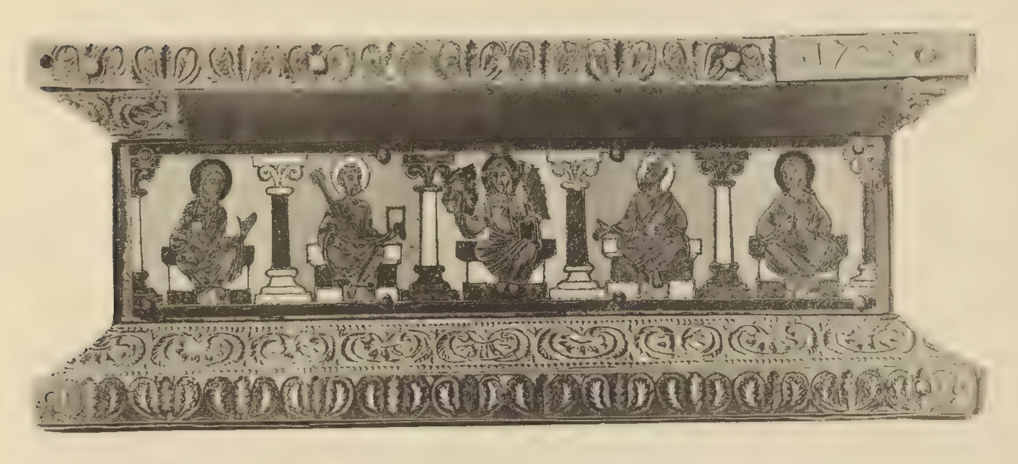


TRAGALTAR IN XANTEN

ARBEIT DES FRIDERICUS, KÖLN UM 1160.







TRAGALTAR IN XANTEN.
ARBEIT DES FRIDERICUS. KÖLN UM 1160.

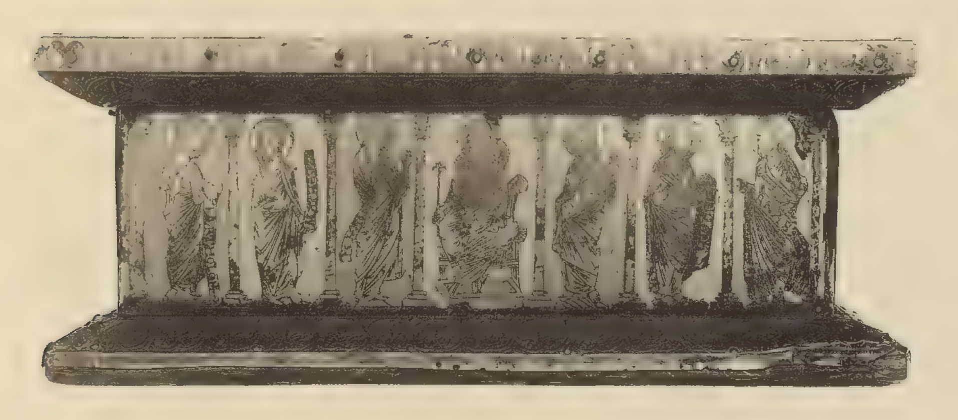




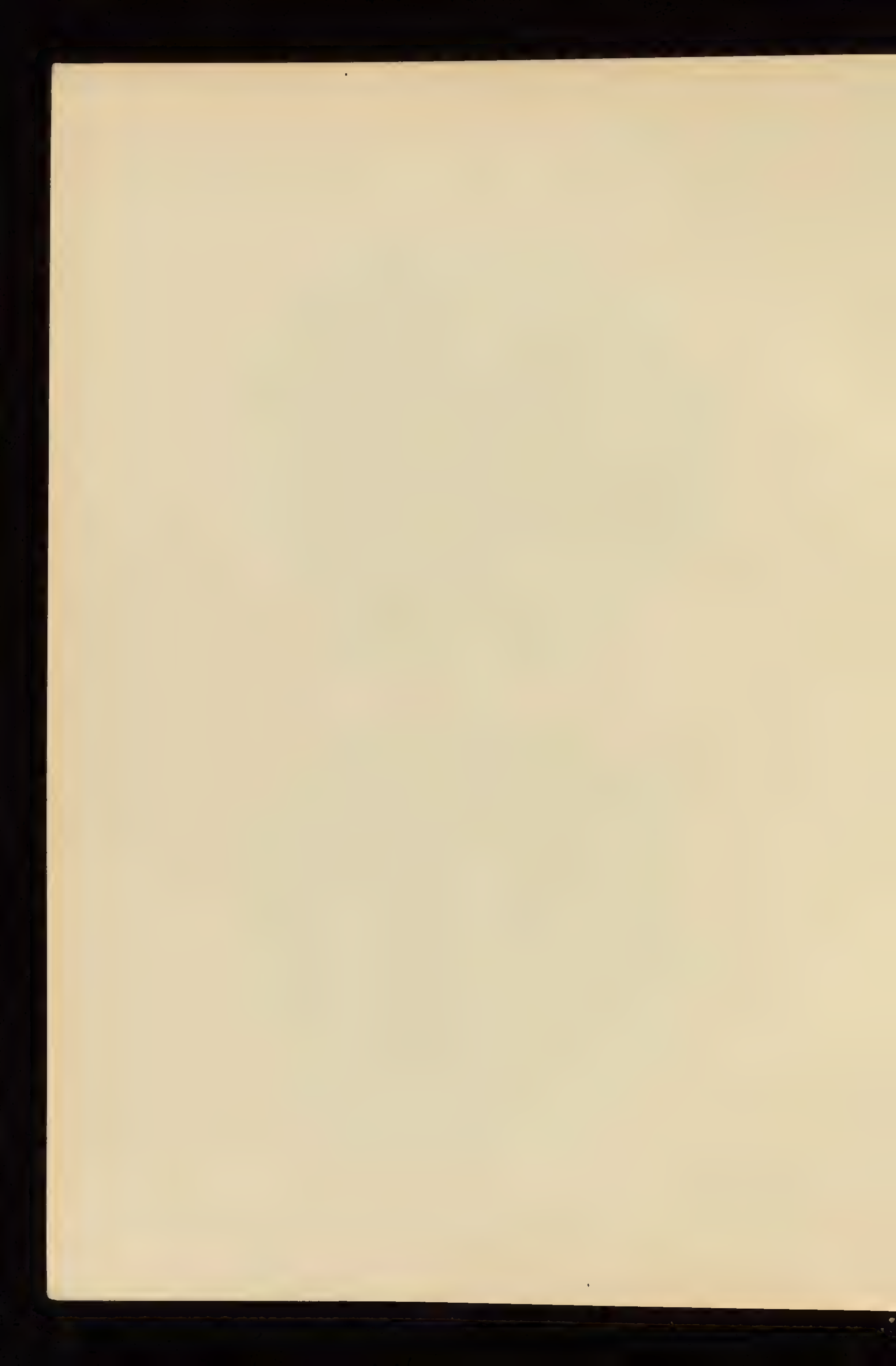
TRAGALTAR IN S. MARIA IM KAPITOL.
WERKSTATT DES FRIDERICUS, KÖLN NACH 1150







TRAGALTAR IN S. MARIA IM KAPITOL
WERKSTATT DES FRIDERICUS, KÖLN NACH 1150.



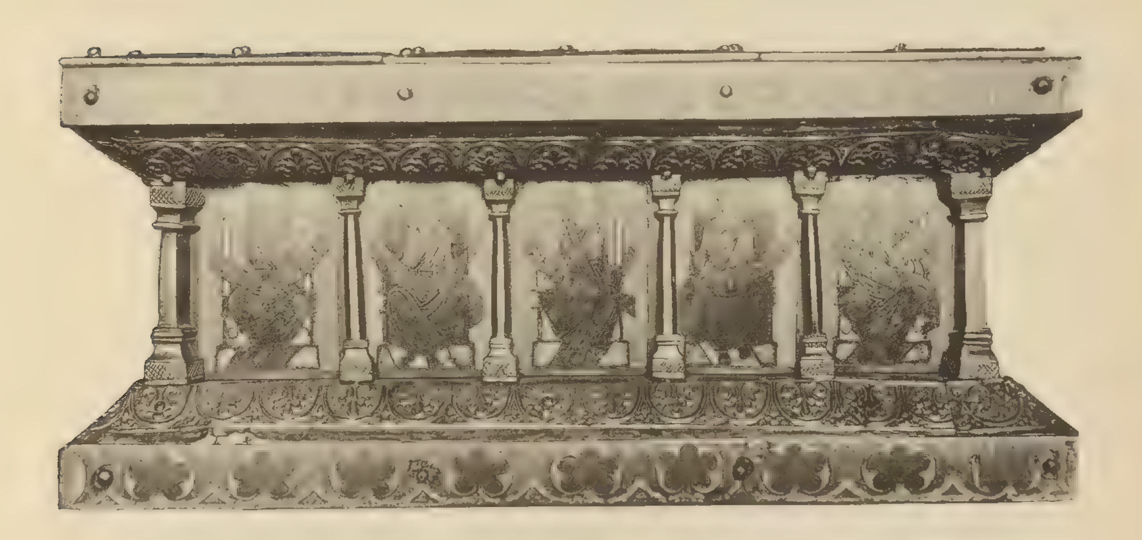


TRAGALTAR IM BERLINER KUNSTGEWERBE-MUSEUM.

ARBEIT DES FRIDERICUS, KÖLN UM 1150.







OBEN: KÖLNER TRAGALTAR DES EILBERTUS IN DARMSTADT, UM 1125.
UNTEN KÖLNER TRAGALTAR DES FRIDERICUS IN BERLIN, UM 1150.





THURMRELIQUIAR IN DARMSTADT.
ARBEIT DES FRIDERICUS, KÖLN UM 1160.



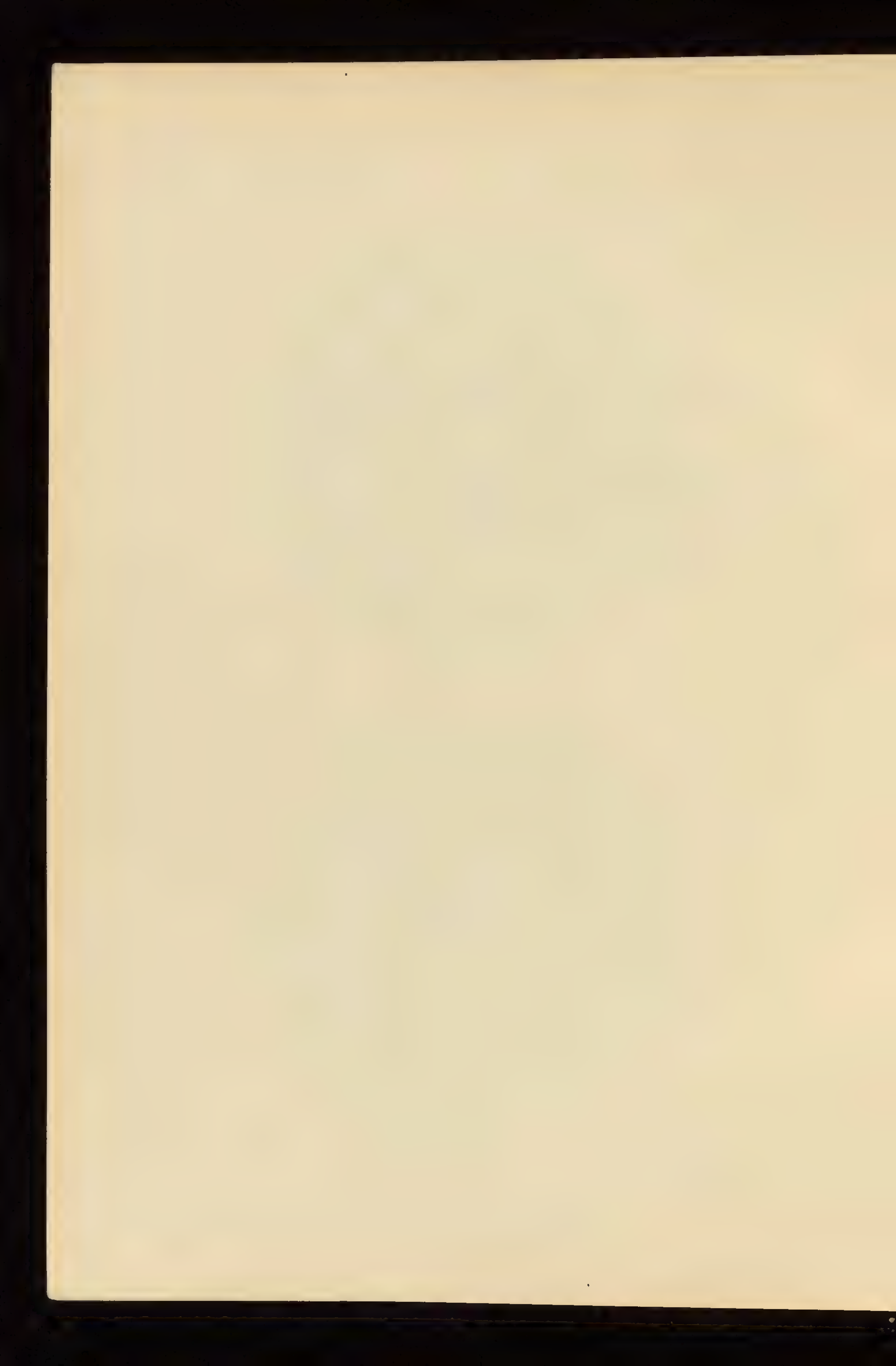


KUPPELRELIQUIAR DES WELFENSCHATZES IN WIEN
ARBEIT DES FRIDERICUS, KOLN UM 1165





KUPPELRELIQUIAR DES WELFENSCHATZES IN WIEN
ARBEIT DES FRIDERICUS, KÖLN UM 1165.





KUPPELRELIQUIAR DES WELFENSCHATZES IN WIEN.
ARBEIT DES FRIDERICUS, KOLN UM 1165





KUPPELRELIQUIAR DES WELFENSCHATZES IN WIEN.
ARBEIT DES FRIDERICUS, KOLN UM 1165.





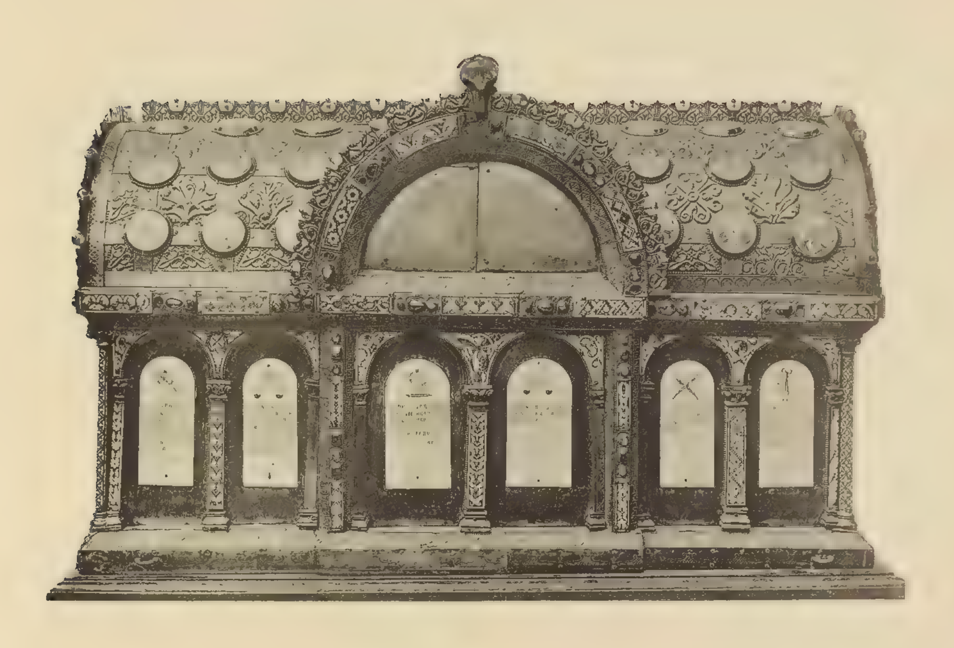
KUPPELRELIQUIAR IM S. KENSINGTON-MUSEUM
ARBEIT DES FRIDERICUS, KÖLN UM 1170.





KREUZ AUS ST. PANTALEON.
ARBEIT DES FRIDERICUS, KÖLN UM 1170







URSULASCHREIN IN KÖLN.
ARBEIT DES FRIDERICUS, UM 1170.





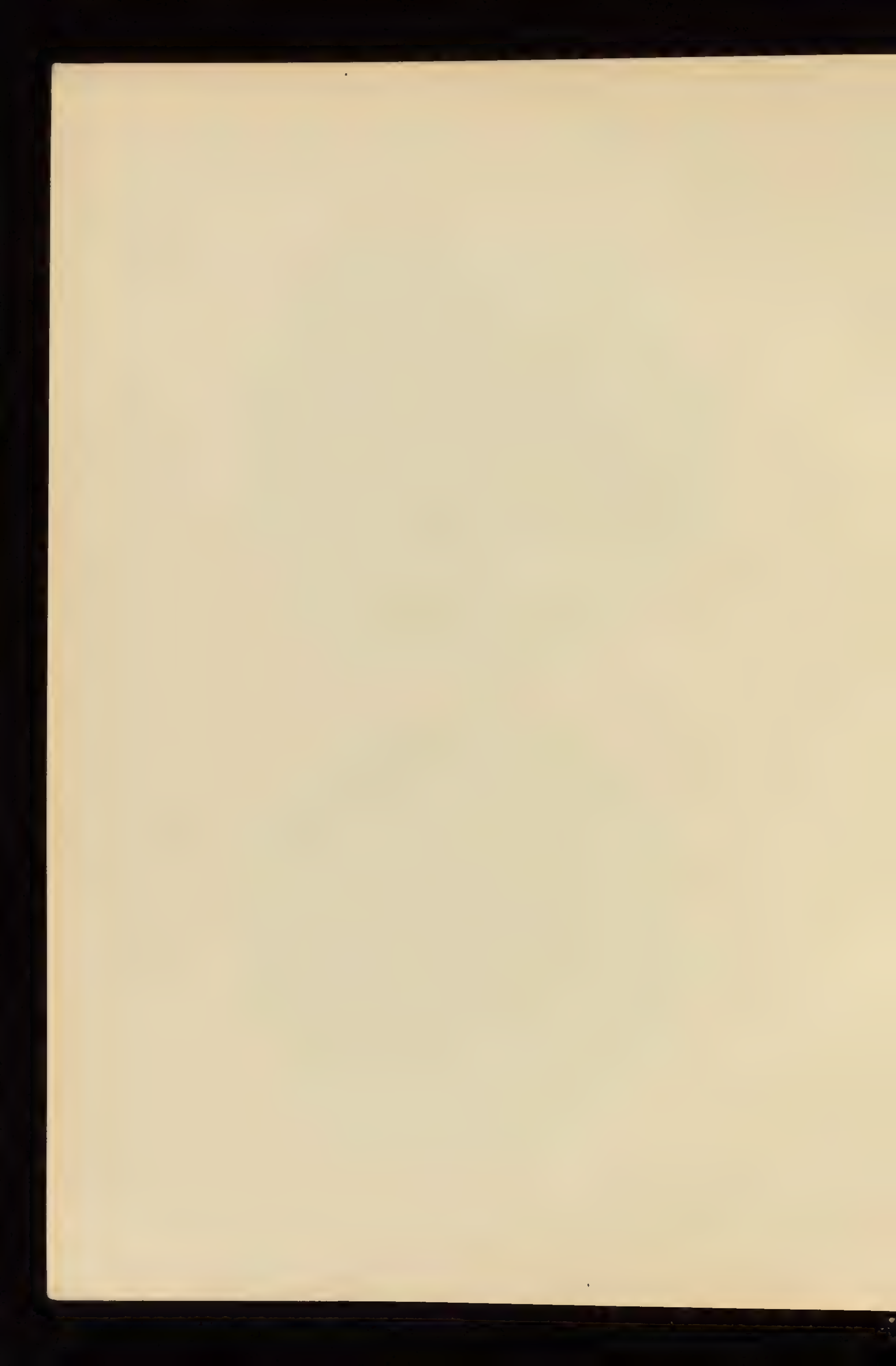
URSULASCHREIN IN KÖLN
ARBEIT DES FRIDERICUS, UM 1170.







MAURINUSSCHREIN IN KÖLN.
BEZEICHNETE ARBEIT DES FRIDERICUS, KÖLN UM 1180.





MAURINUSSCHREIN IN KÖLN.
ARBEIT DES FRIDERICUS, UM 1180.







SCHMELZPLATTEN VOM MAURINUS-SCHREIN AUS ST. PANTALEON.
ARBEIT DES FRIDERICUS, KÖLN UM 1180.

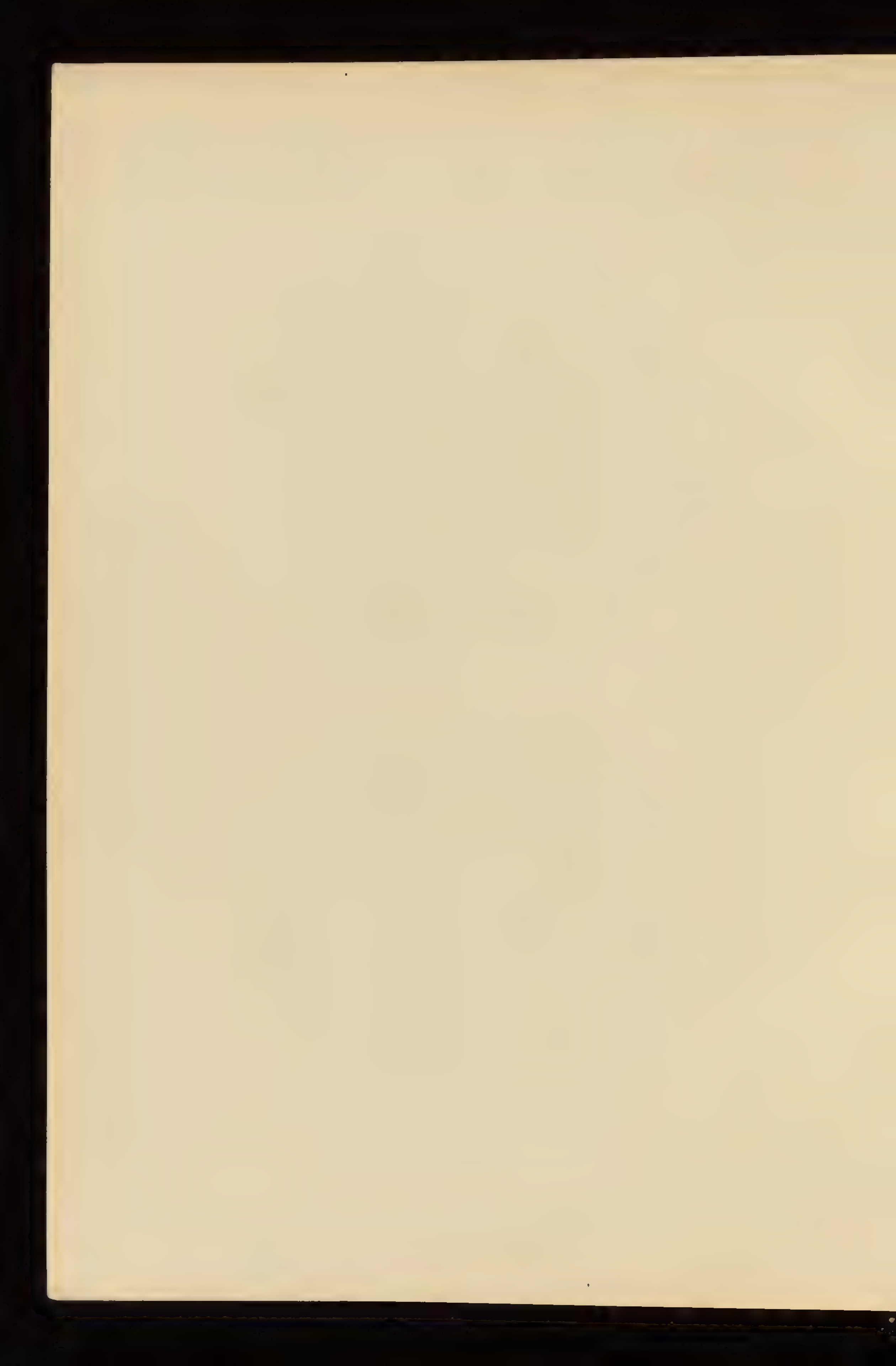






SCHMELZPLATTEN VOM MAURINUS-SCHREIN AUS ST. PANTALEON.

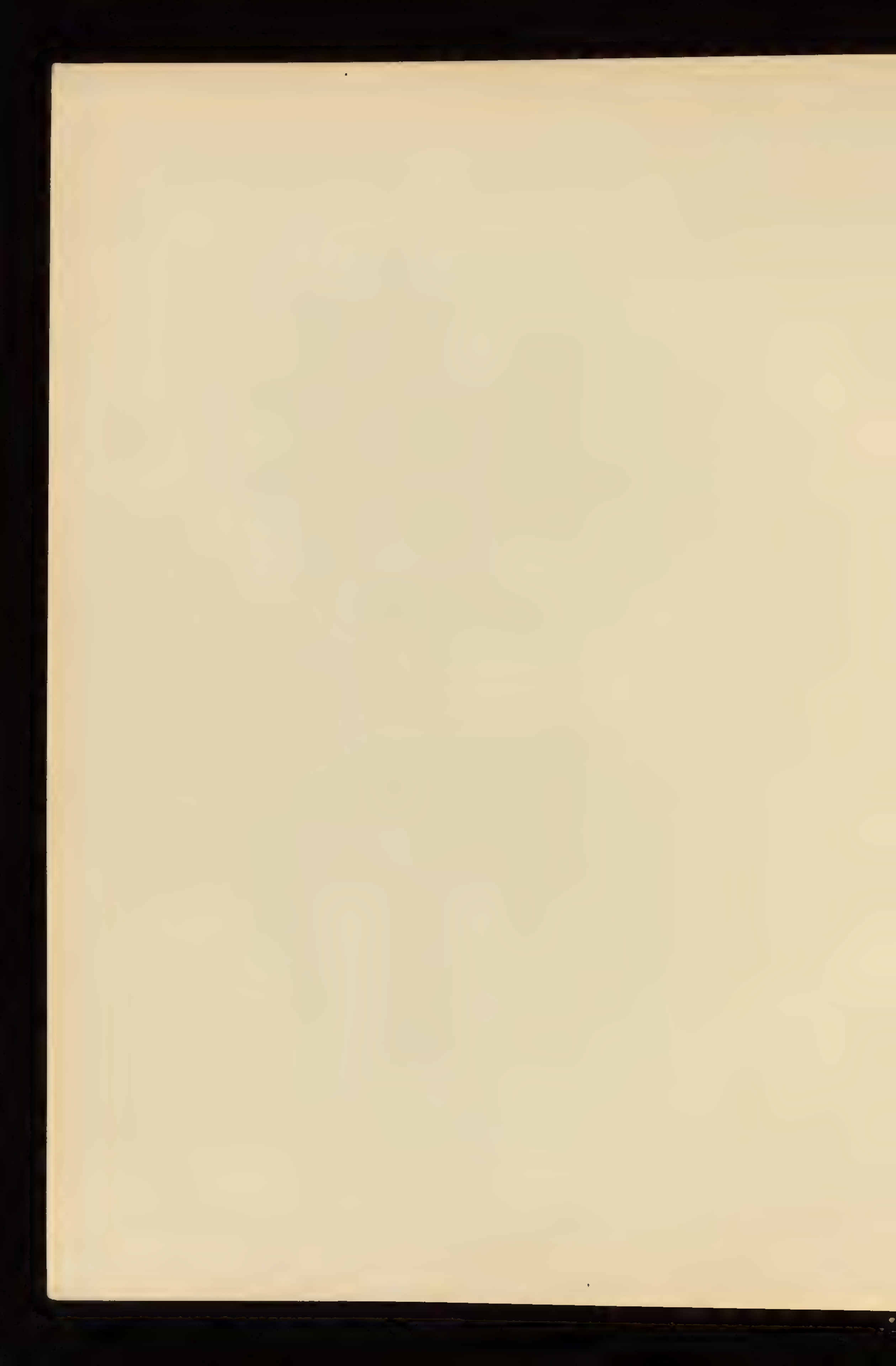
VON EINEM SCHÜLER DES FRIDERICUS. KÖLN NACH 1180.

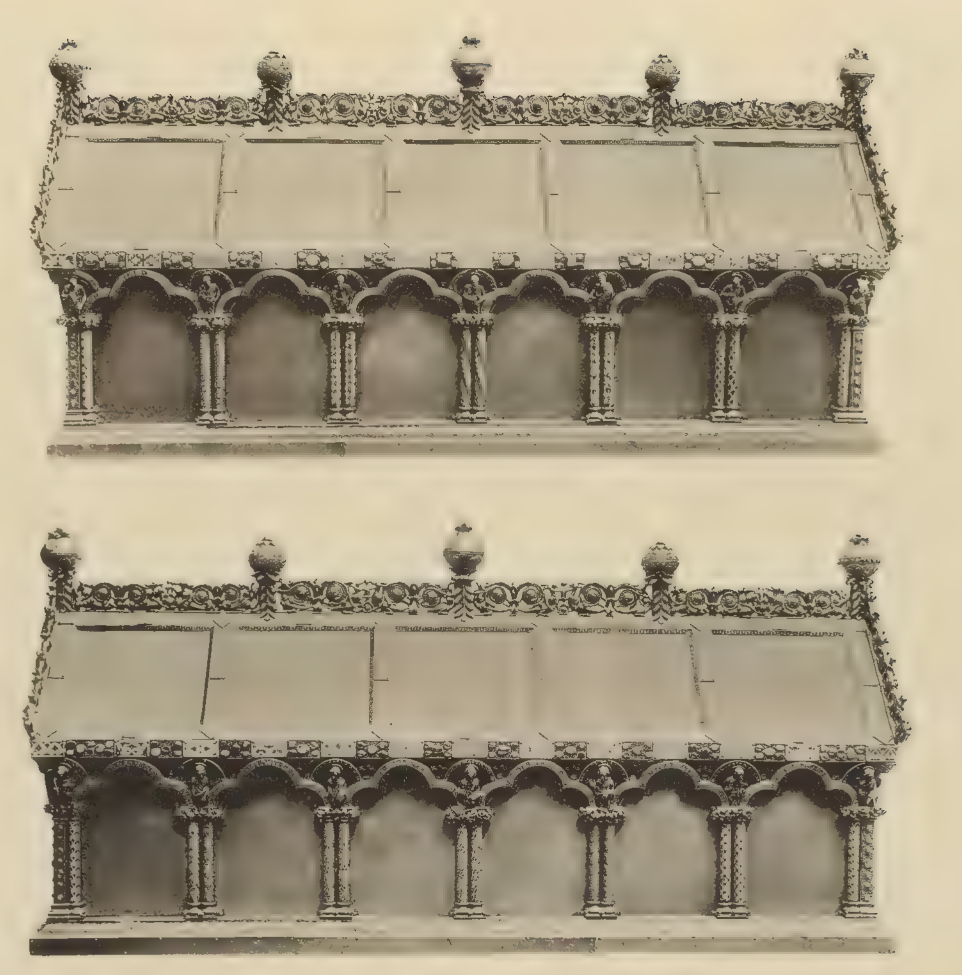




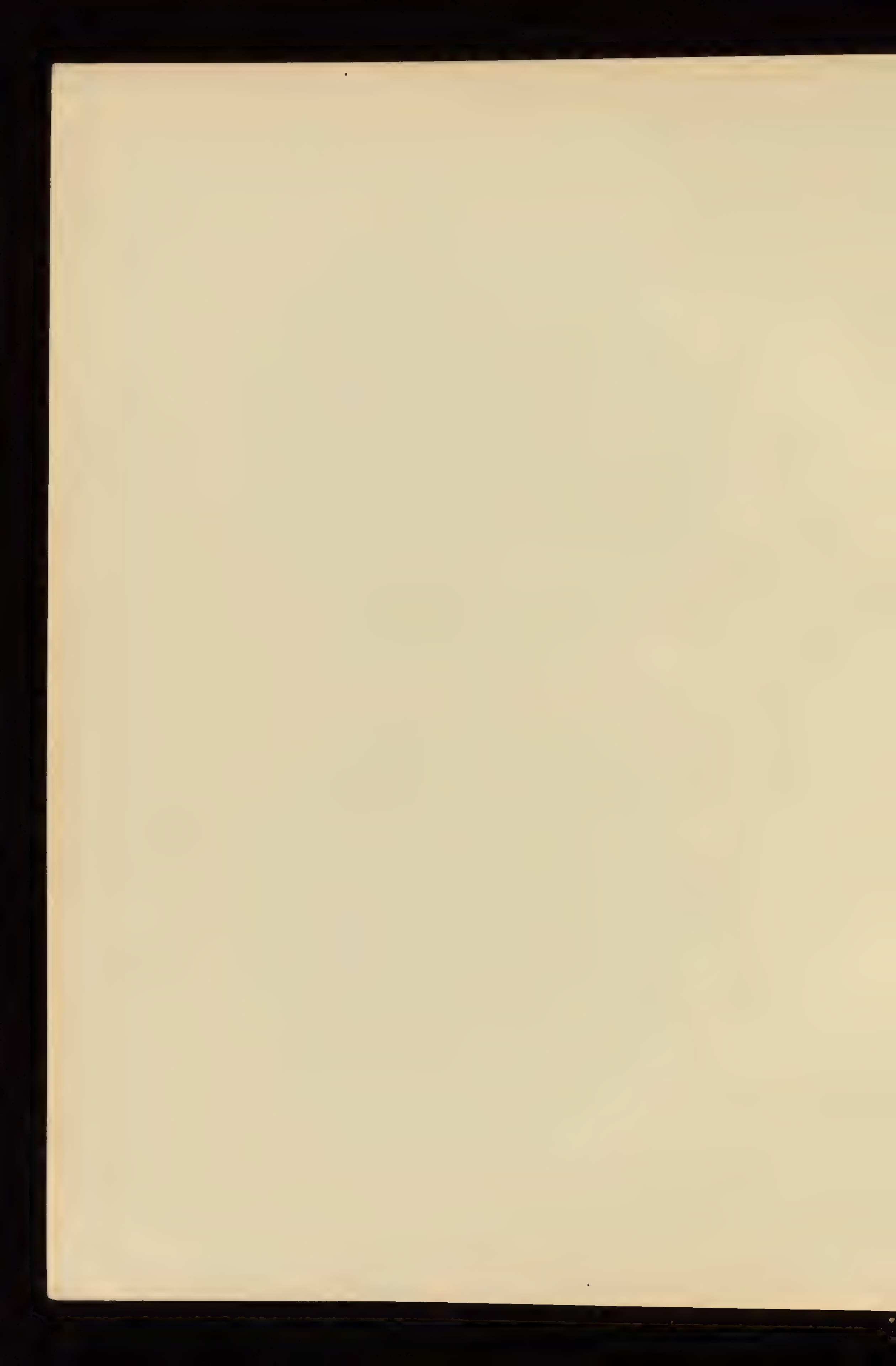


VORDERE DACHSEITE DES MAURINUS-SCHREINS IN KÖLN.
ARBEIT DES FRIDERICUS, UM 1180.





ANNOSCHREIN IN SIEGBURG. KÖLN 1183.





ANNOSCHREIN IN SIEGBURG. KÖLN 1183.



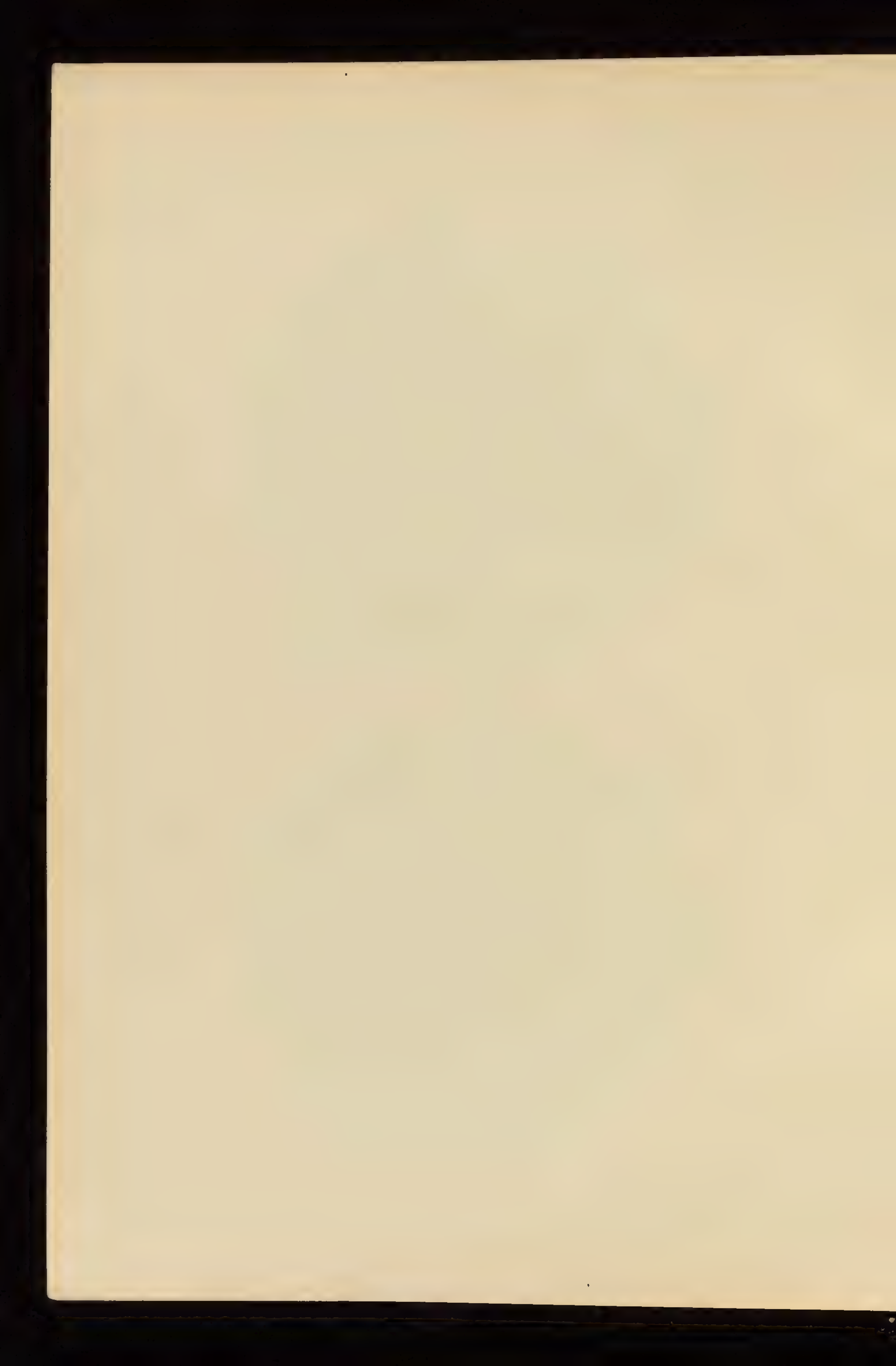


BRONZEKÄMME VOM ANNOSCHREIN IN SIEGBURG. KÖLN 1183.





BRONZEFIGUREN UND SÄULEN VOM ANNOSCHREIN
KÖLN 1183.







ALBINUSSCHREIN AUS ST. PANTALEON, KÖLN 1186.





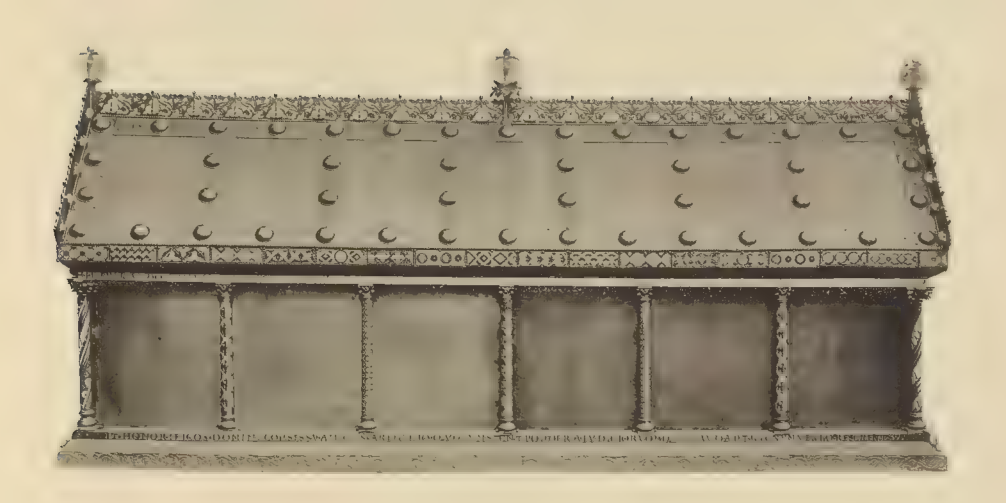


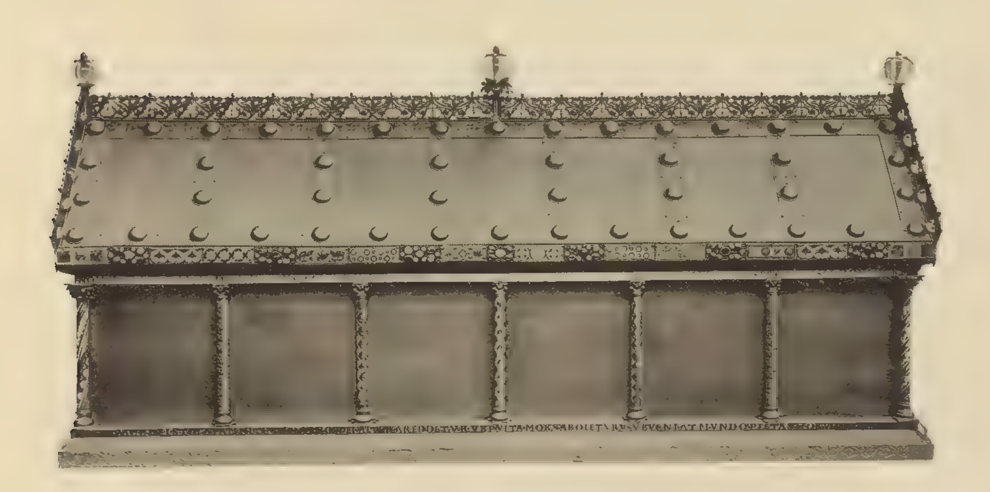


SCHMALSEITEN DES ALBINUS-SCHREINS AUS ST. PANTALEON.

KOLN 1186.





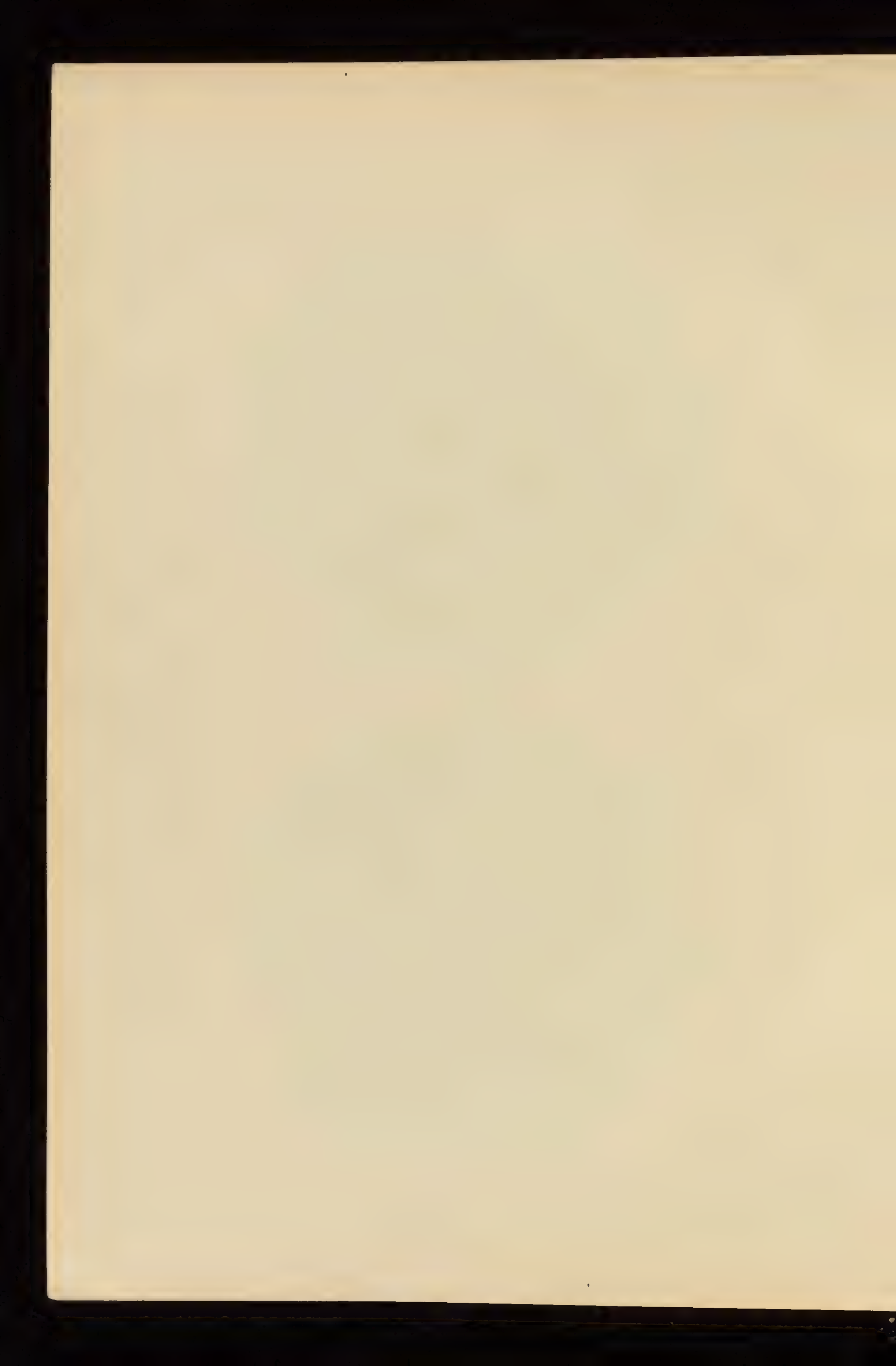


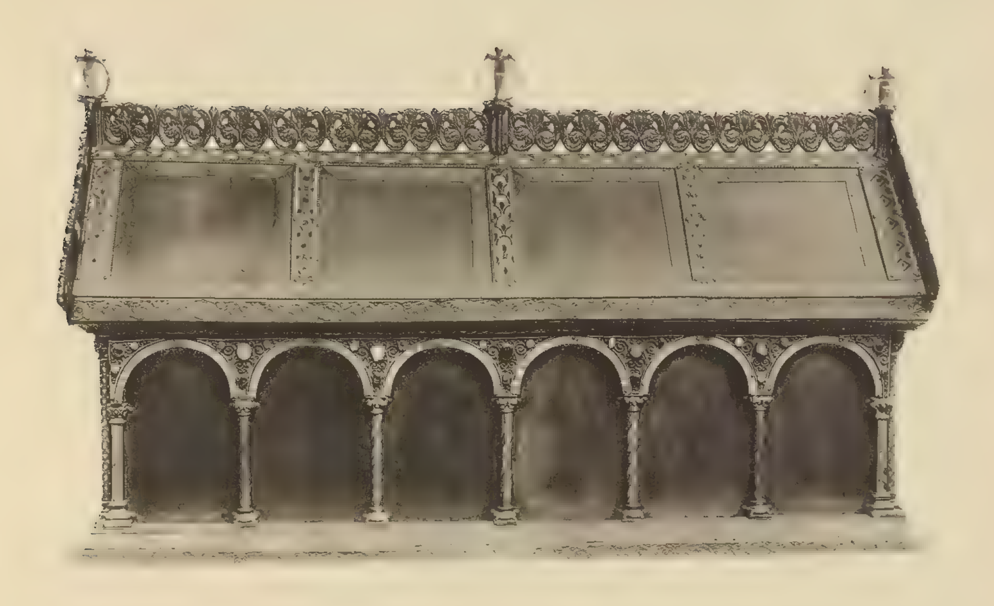
INNOCENTIUS- UND MAURITIUS SCHREIN IN SIEGBURG. KÖLN UM 1185.

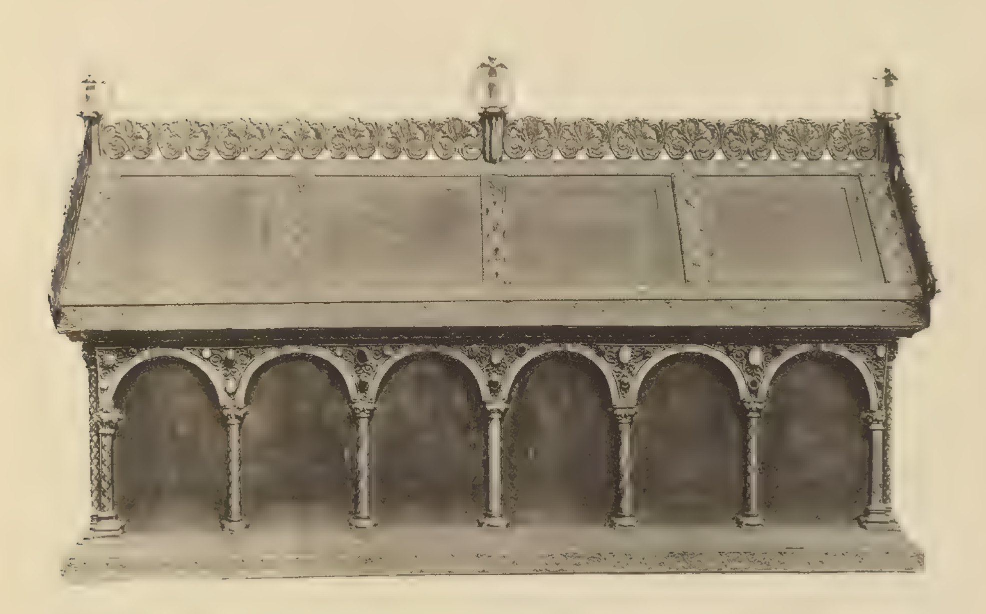




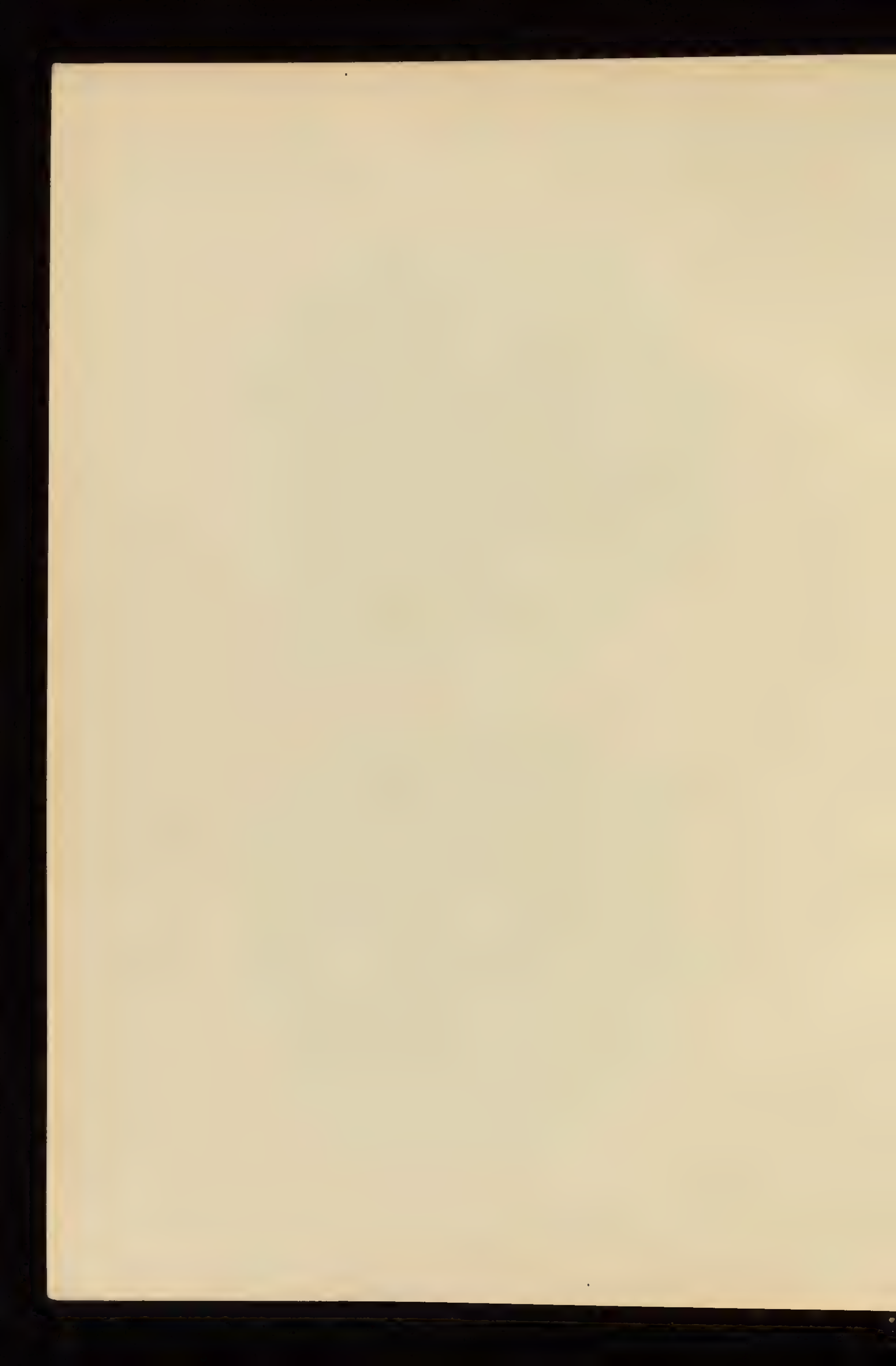
INNOCENTIUS- UND MAURITIUS-SCHREIN IN SIEGBURG. KÖLN UM 1185.







BENIGNUSSCHREIN IN SIEGBURG. KÖLN UM 1190.



BENIGNUSSCHREIN IN SIEGBURG. KÖLN UM 1190.





HONORATUSSCHREIN IN SIEGBURG, UM 1200.





HONORATUSSCHREIN IN SIEGBURG, UM 1200.





DREIKÖNIGENSCHREIN IM KÖLNER DOM. KÖLN UM 1180—1210.
(RECHTE LANGSEITE.)



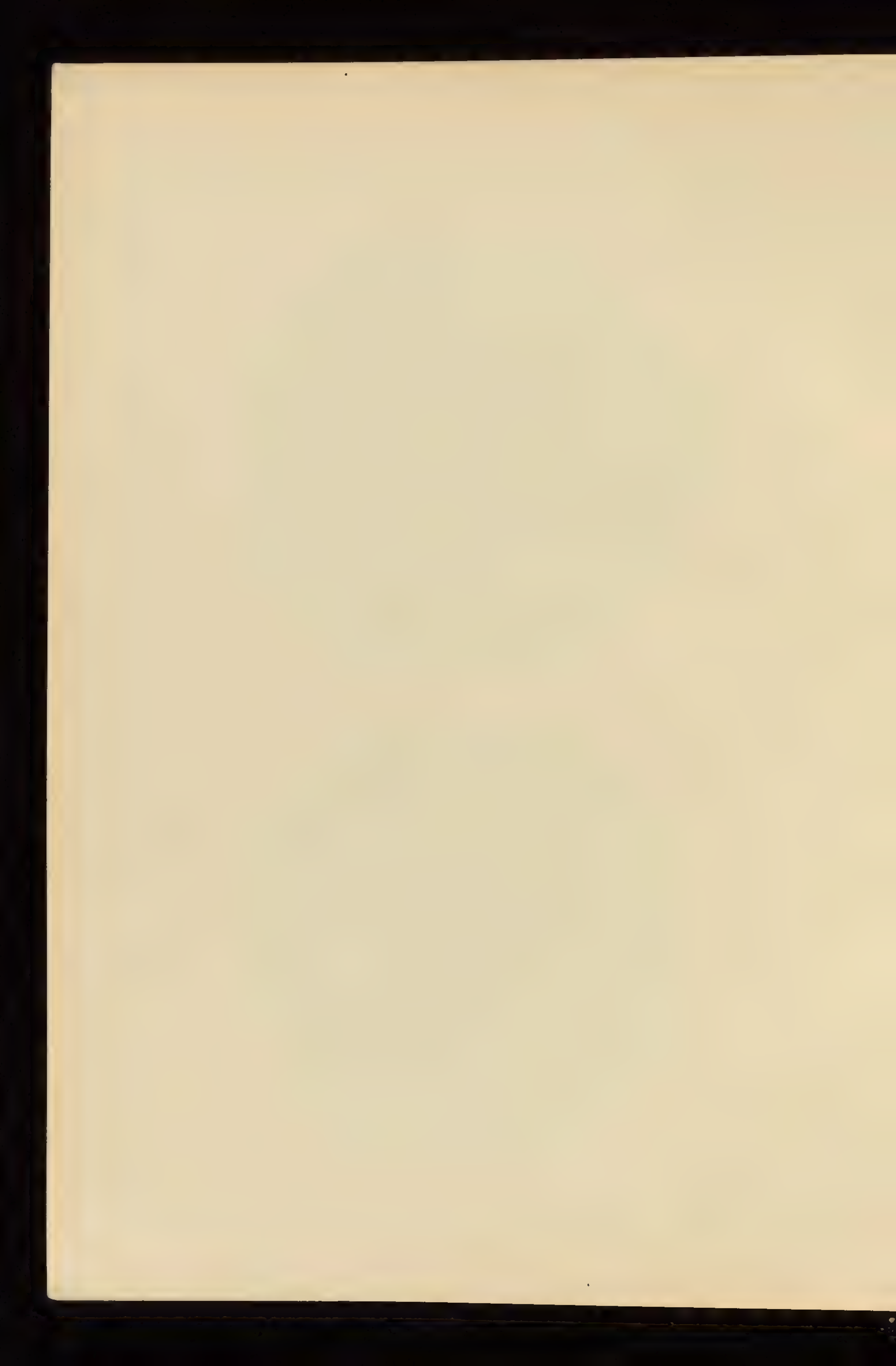


DREIKÖNIGENSCHREIN IM KÖLNER DOM. KÖLN UM 1180—1210
(RÜCKSEITE UND LINKE LANGSEITE.)

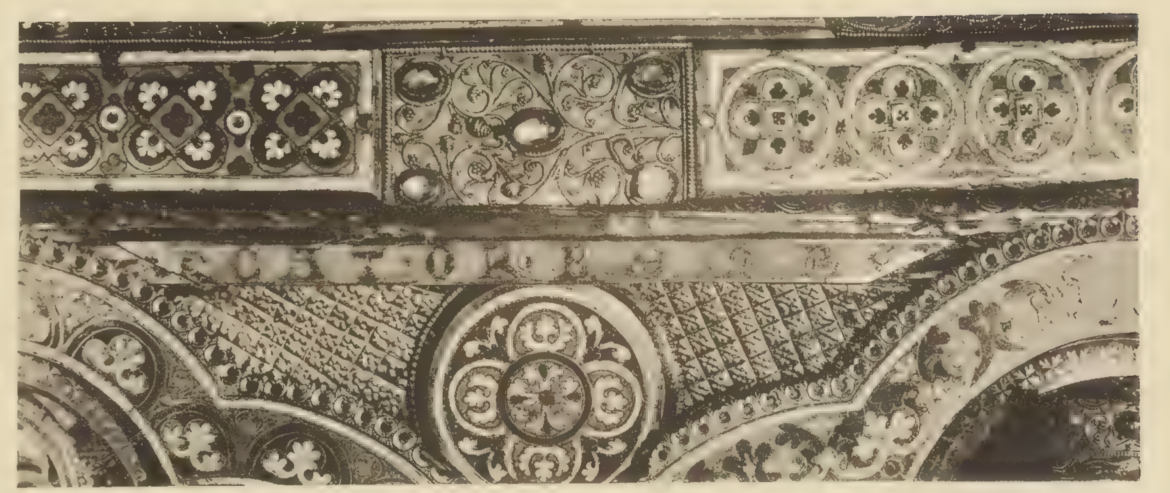




VORDERSEITE DES DREIKONIGENSCHREINS IN KOLN, UM 1200







EINZELHEITEN VOM DREIKÖNIGENSCHREIN. KÖLN UM 1200.







SUITBERTUSSCHREIN IN KAISERSWERTH. KÖLN 1264.



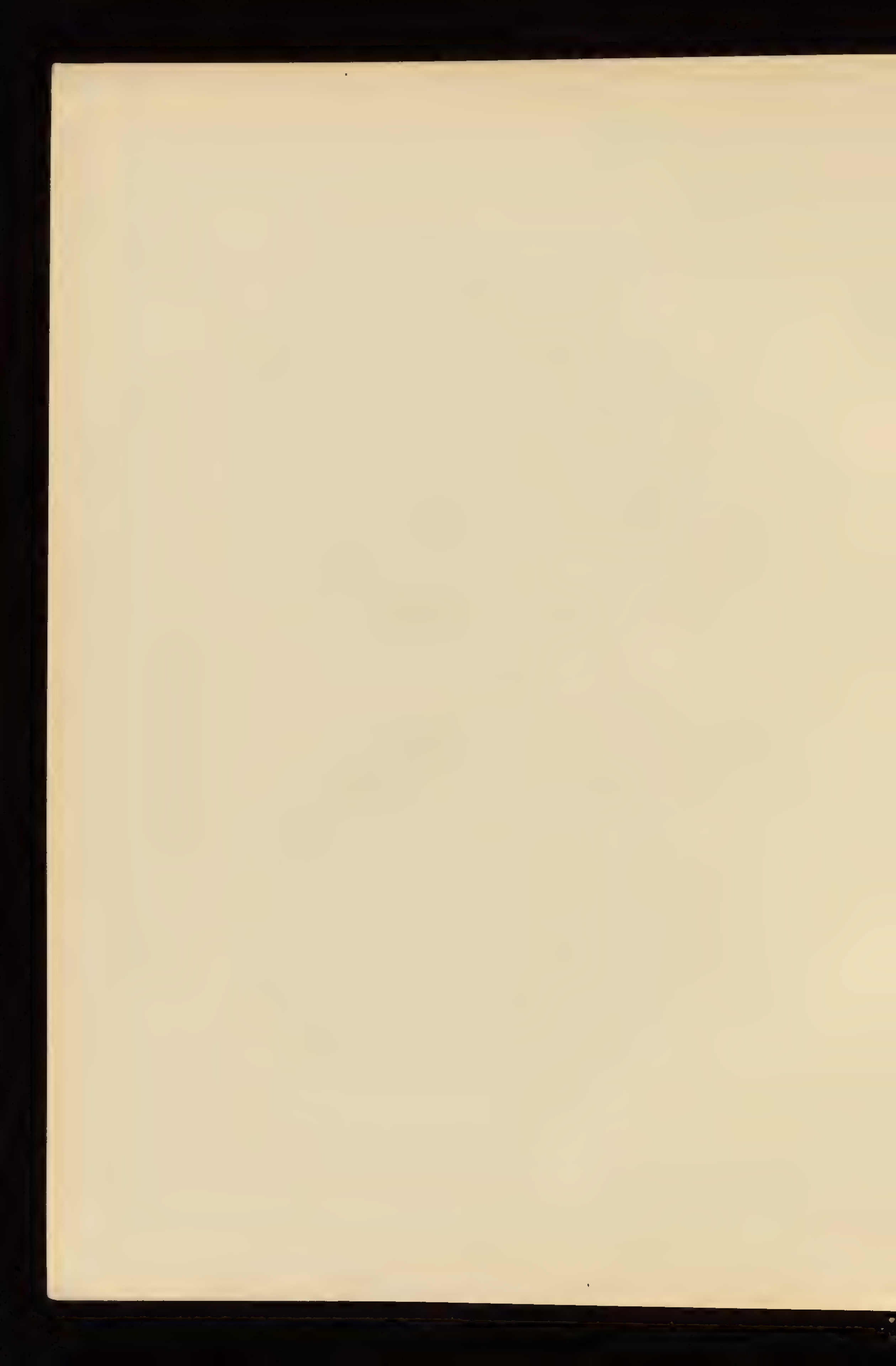


SUITBERTUSSCHREIN IN KAISERSWERTH. KÖLN 1264.



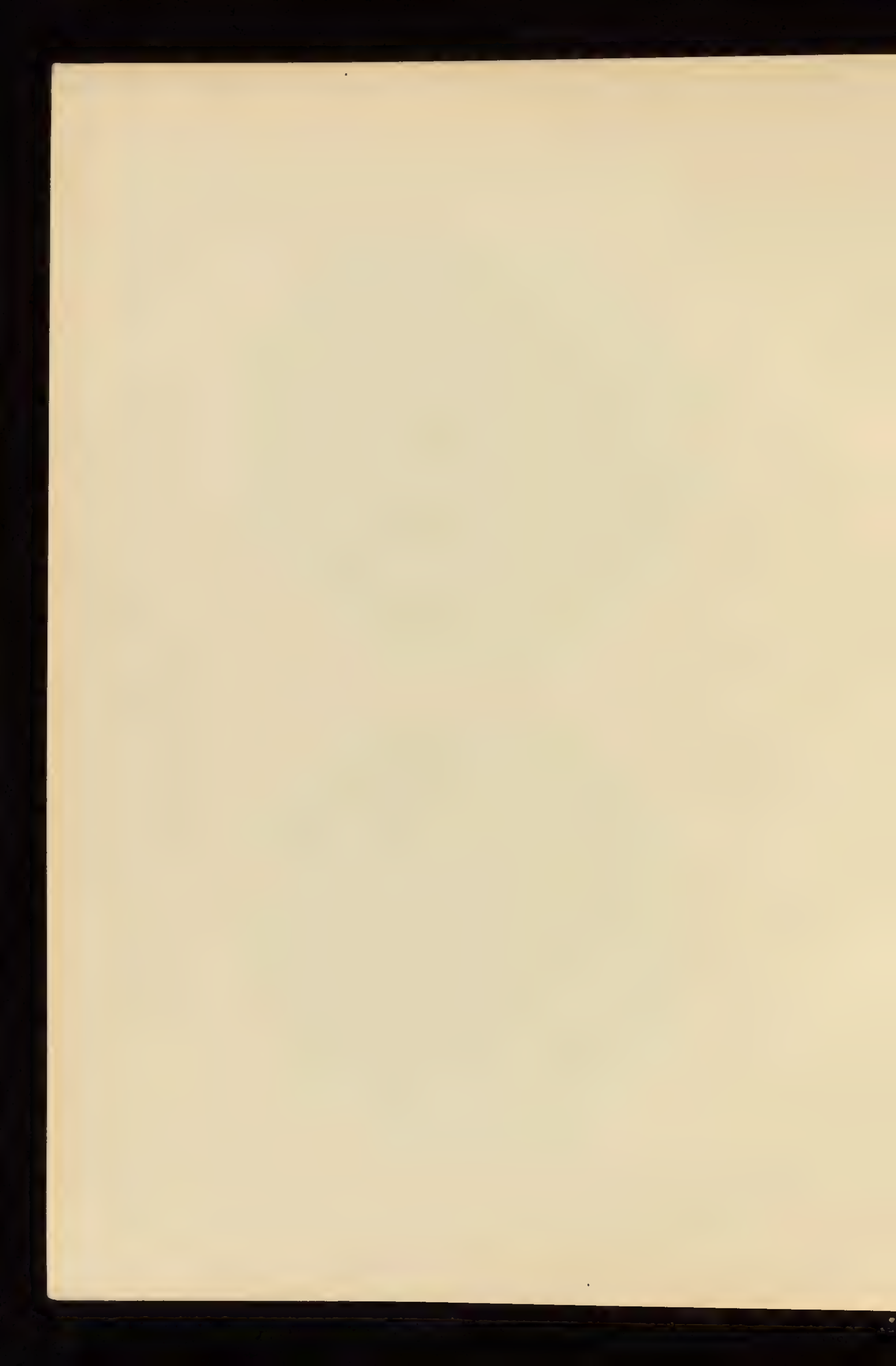


ARMRELIQUIARE IN S. GEREON, KÖLN UM 1220.





ARMRELIQUIARE IN S. CUNIBERT, KOLN 13. JAHRH.





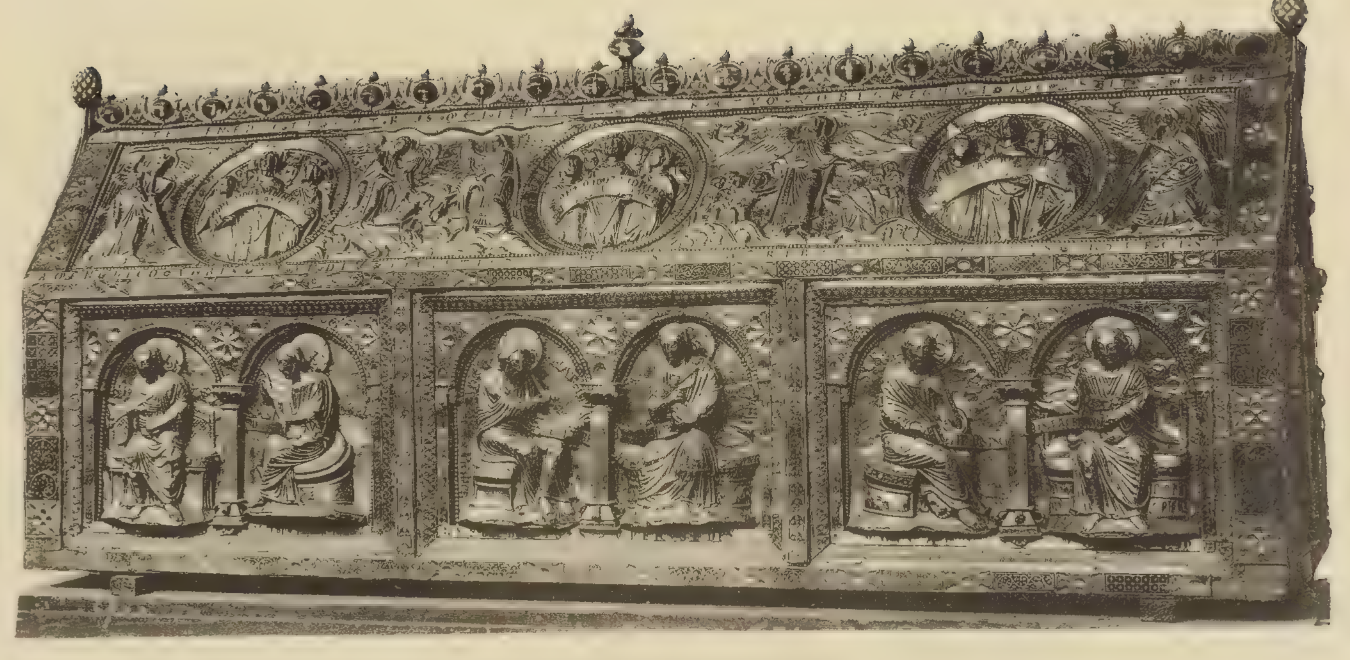
ALEXANDERKOPF-RELIQUIAR AUS STAVELOT IN BRÜSSEL
ARBEIT VON GODEFROID DE CLAIRE. 1145



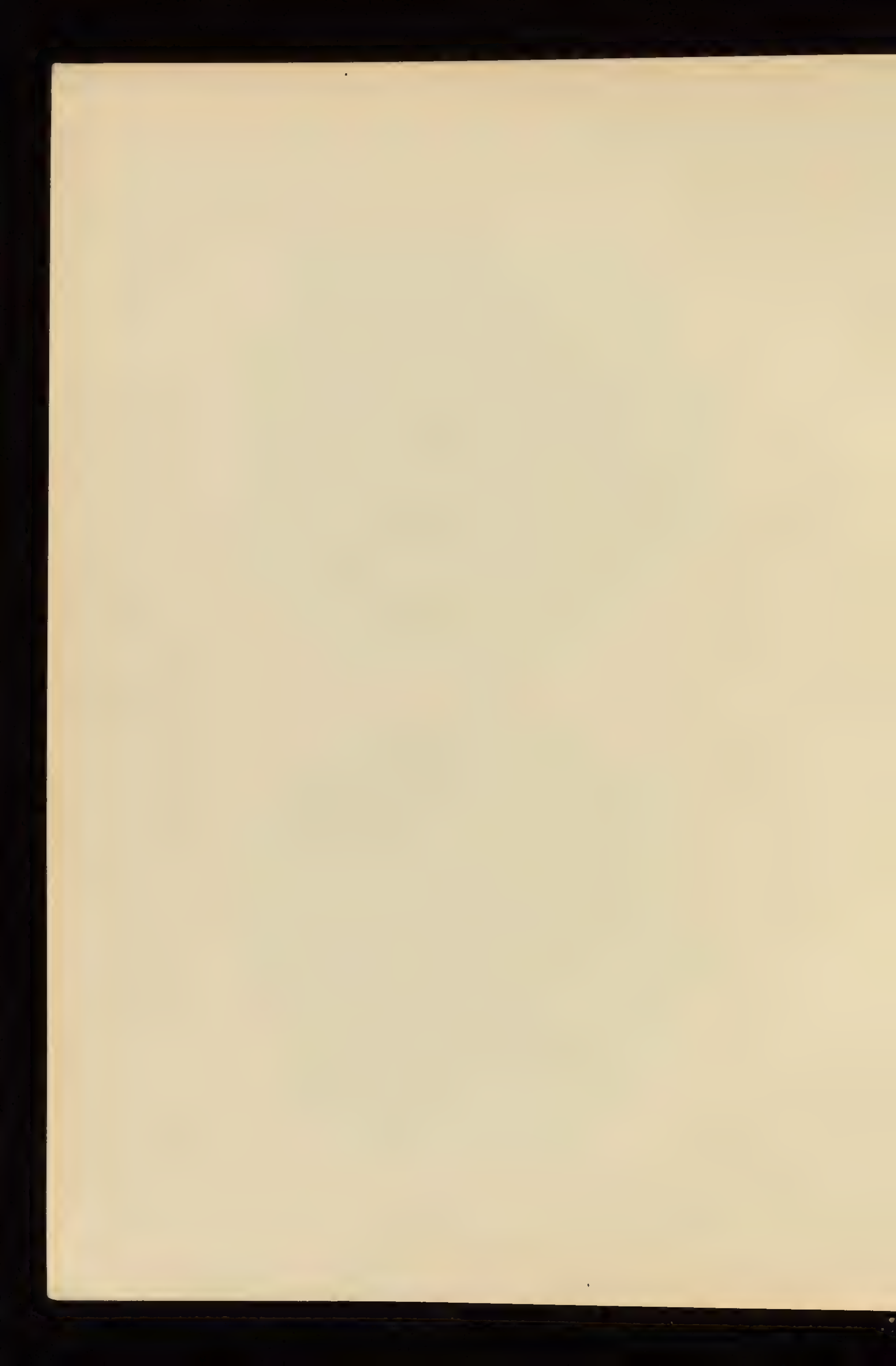


OBEN: SCHMELZPLATTE DER SAMMLUNG SCHNÜTGEN; SCHULE VON VERDUN, 13. JAHRH.
UNTEN: ZEICHNUNG DES WIBALDALTARS VON GODEFROID IN STAVELOT.





SERVATIUSSCHREIN IN MAASTRICHT.
VON GODEFROID DE CLAIRE, MAASTRICHT UM 1165.





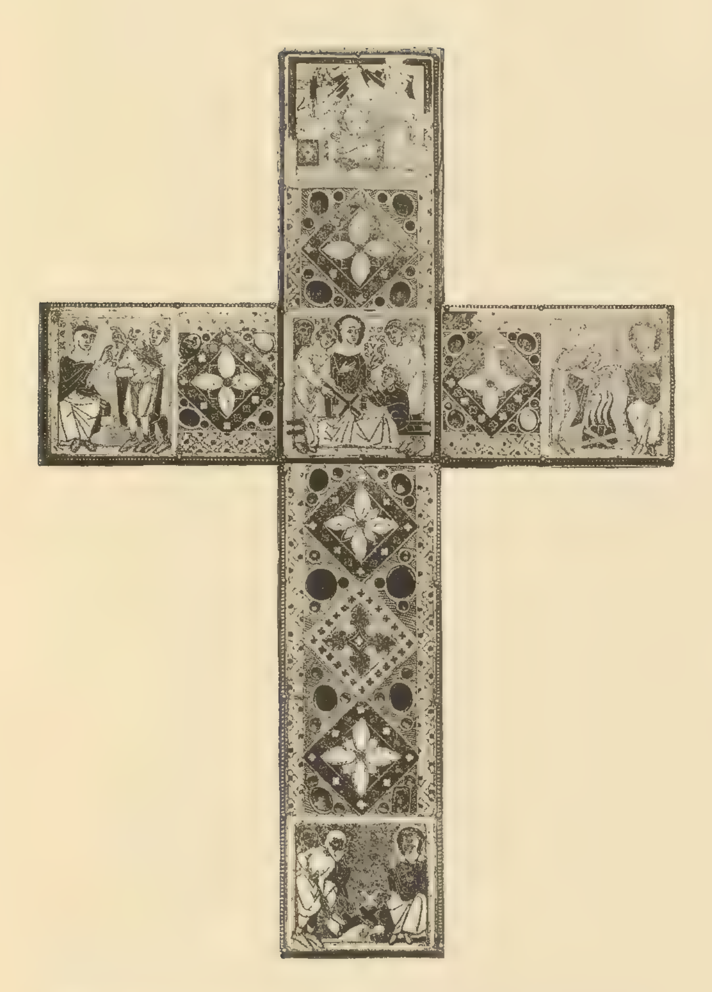
SERVATIUSSCHREIN IN MAASTRICHT.
VON GODEFROID DE CLAIRE, MAASTRICHT UM 1165.





ANDREASTRIPTYCHON IN TRIER.
VON GODEFROID DE CLAIRE UM 1150.



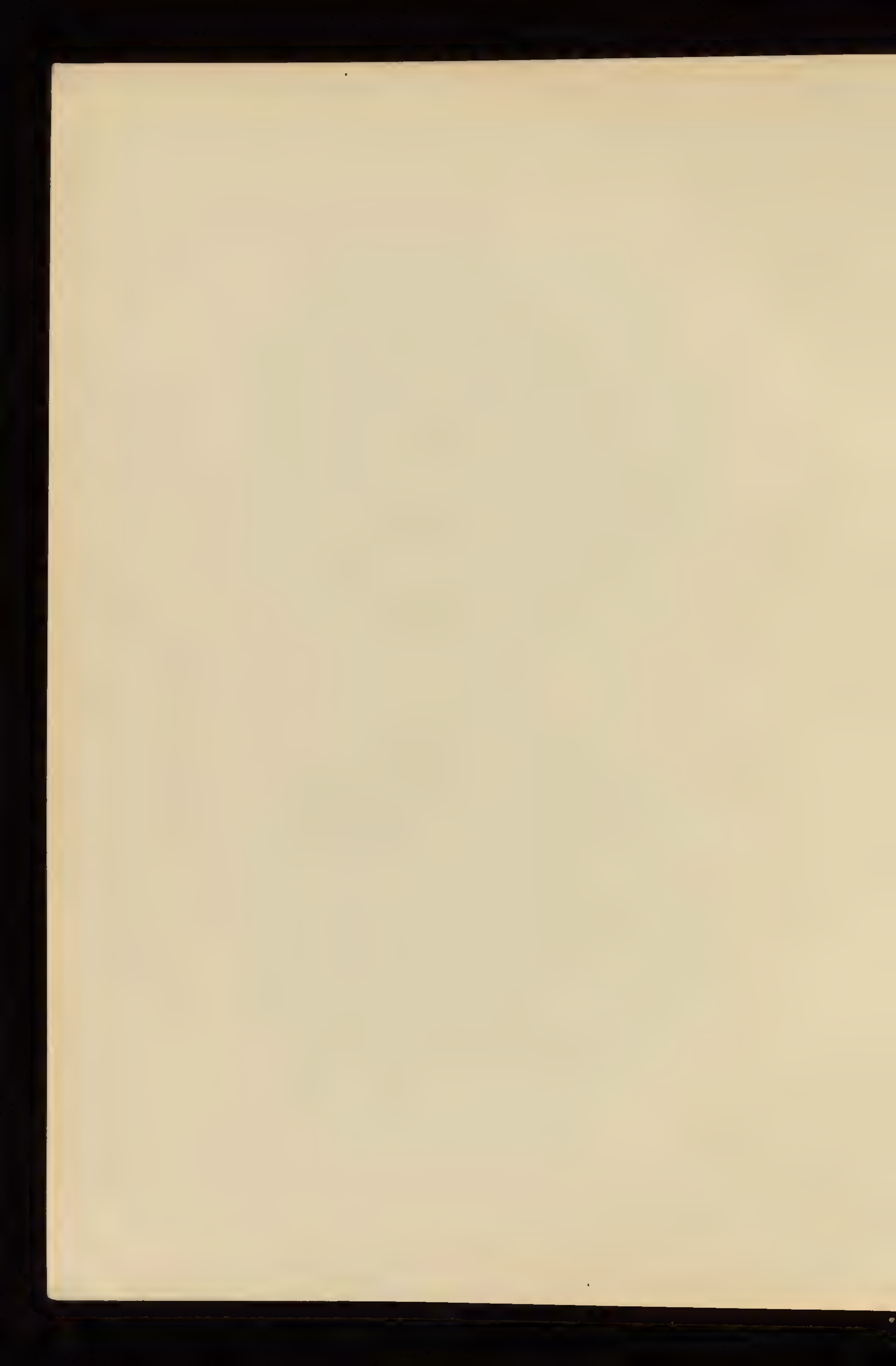


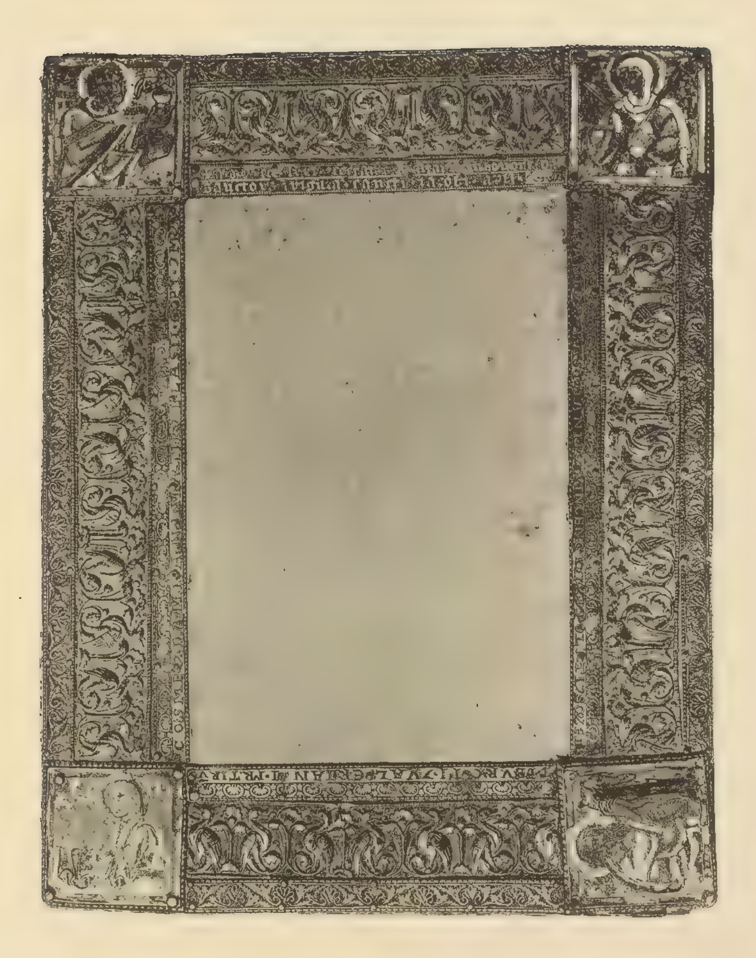
KREUZ IM BEUTH SCHINKEL-MUSEUM, CHARLOTTENBURG.
VON GODEFROID DE CLAIRE, UM 1155





KREUZ IM S. KENSINGTON MUSEUM, GODEFROIDWERKSTATT UM 1165.





TRAGALTAR IN AUGSBURG.
WERKSTATT DES GODEFROID DE CLAIRE, UM 1160.





TRAGALTAR IN AUGSBURG.
WERKSTATT DES GODEFROID DE CLAIRE, UM 1160.

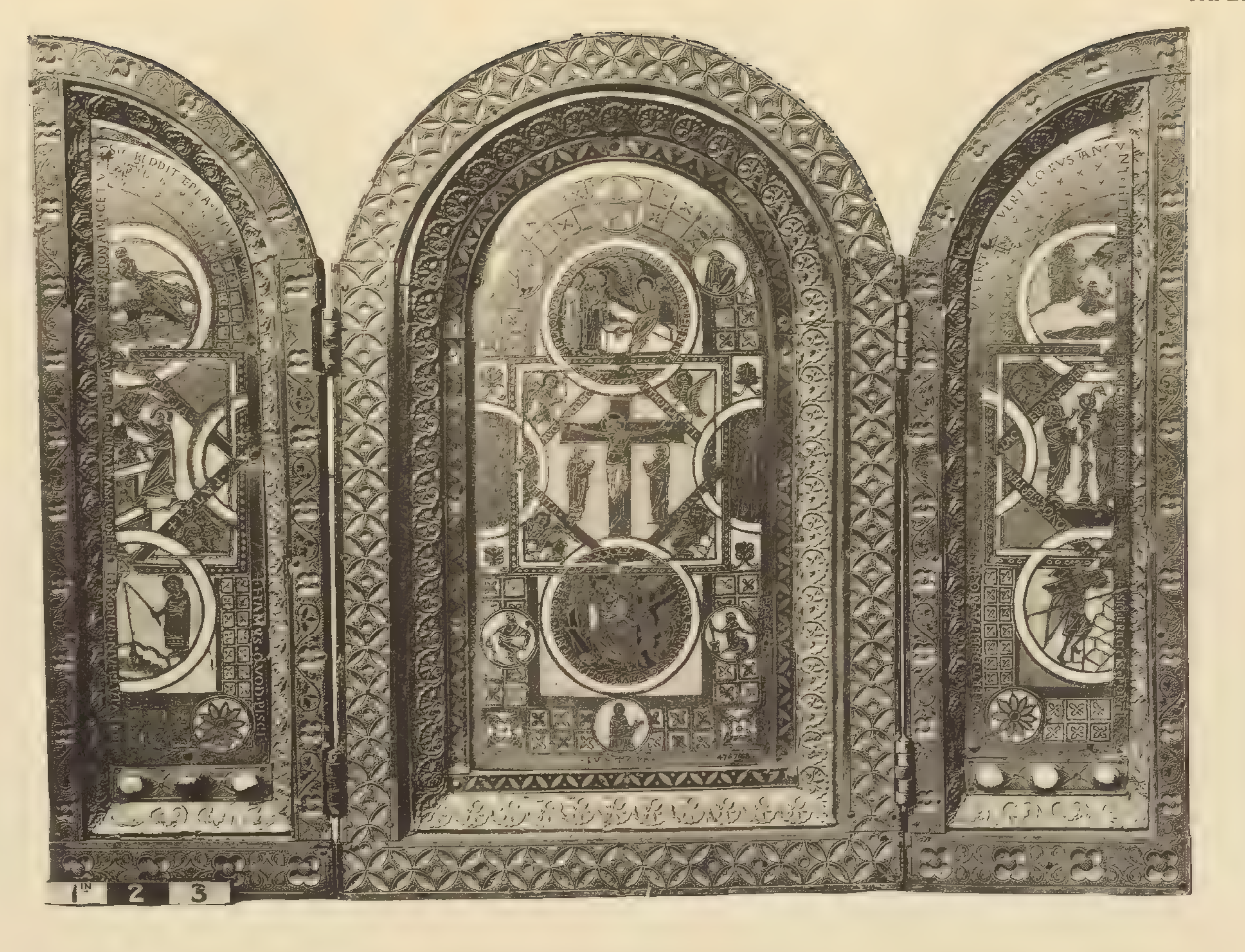






TRAGALTAR AUS STAVELOT IN BRUSSEL. GODEFROIDWERKSTATT UM 1150.





TRIPTYCHON IM S. KENSINGTON-MUSEUM, GODEFROIDWERKSTATT UM 1150.





RELIQUIARE DER HEIL. GONDULF UND CANDIDUS IN BRUSSEL, GODEFROIDWERKSTATT.
MAASTRICHT UM 1165.





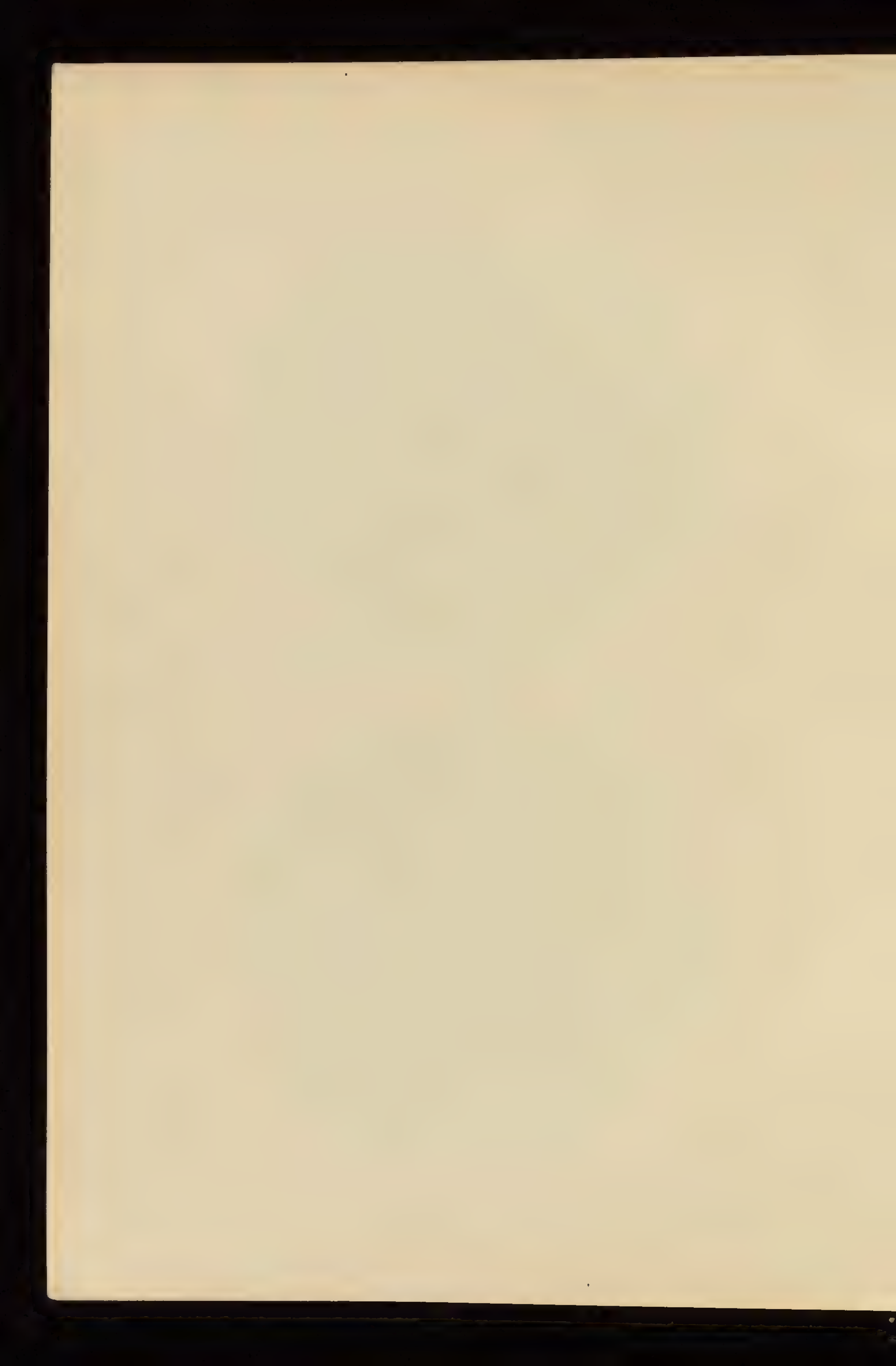
RELIQUIARE DER HEIL. MONULF UND VALENTIN IN BRÜSSEL.
GODEFROIDWERKSTATT IN MAASTRICHT UM 1165.







HERIBERTSCHREIN IN DEUTZ.
ARBEIT DES GODEFROID DE CLAIRE UM 1155.





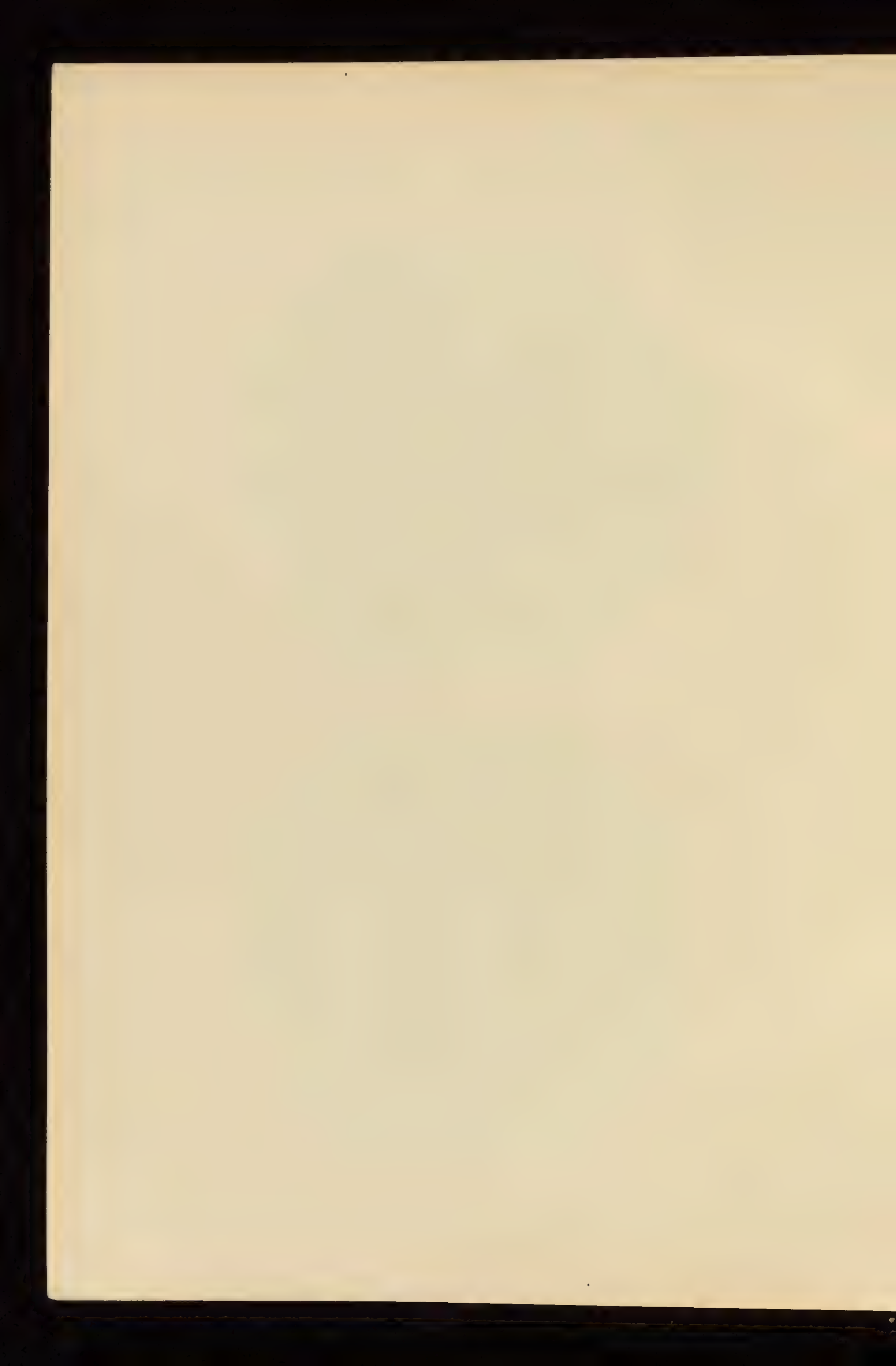
HERIBERTSCHREIN IN DEUTZ. VON GODEFROID DE CLAIRE UM 1155.





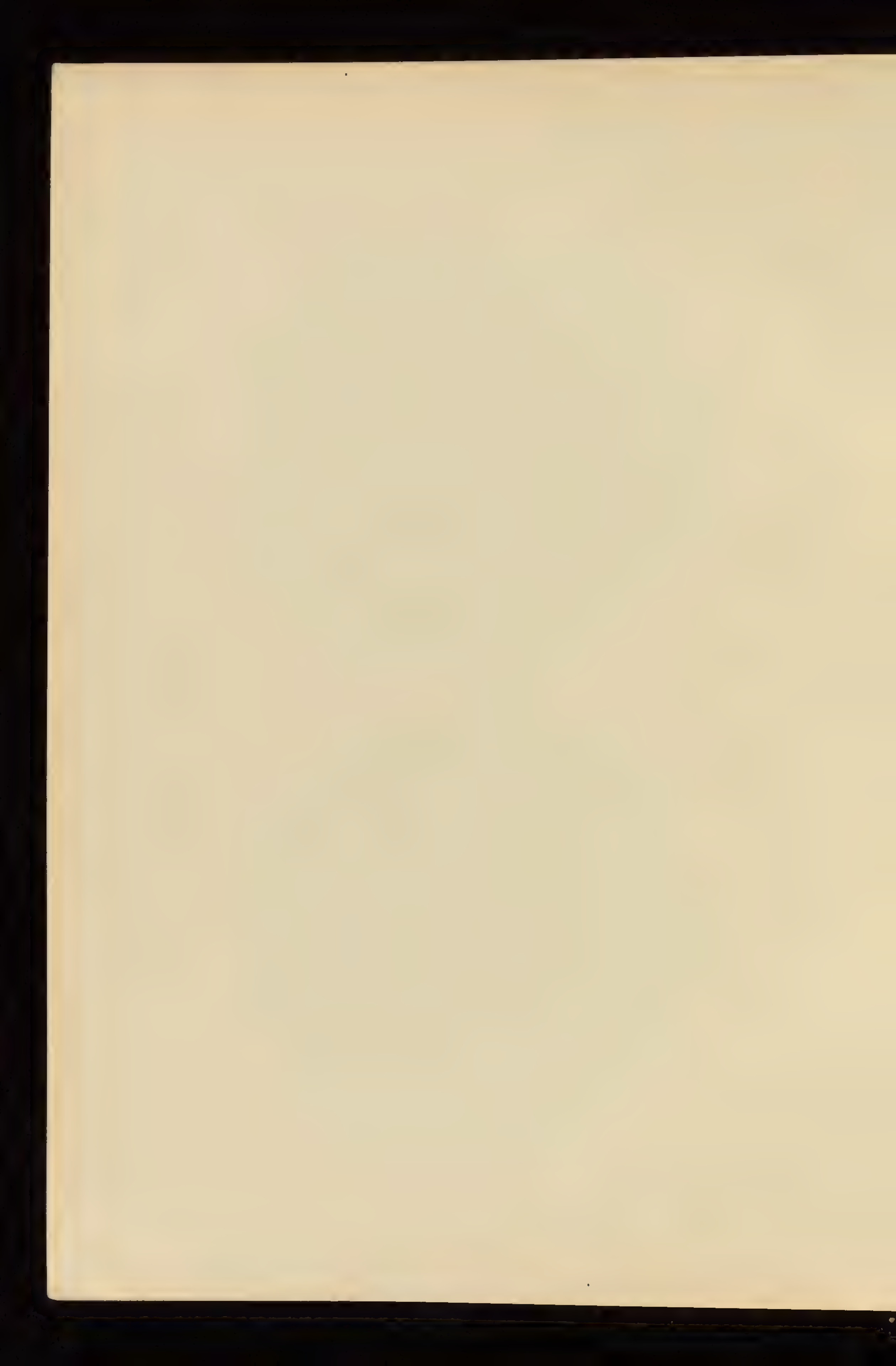


LANGSEITENTEILE DES HERIBERTSCHREINS IN DEUTZ.
ARBEIT DES GODEFROID DE CLAIRE UM 1155.





LINKE DACHSEITE DES HERIBERTSCHREINS IN DEUTZ. UM 1155



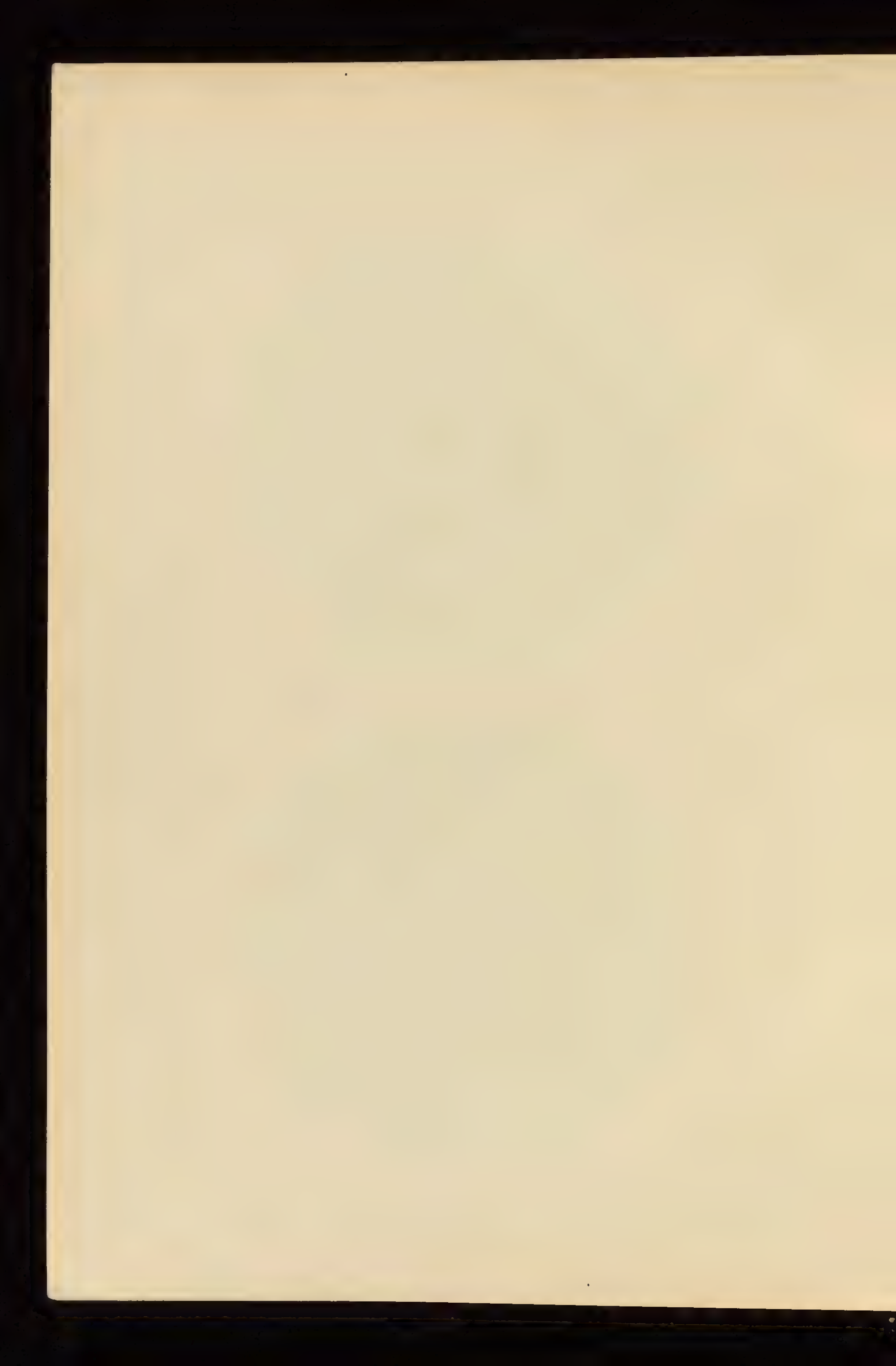


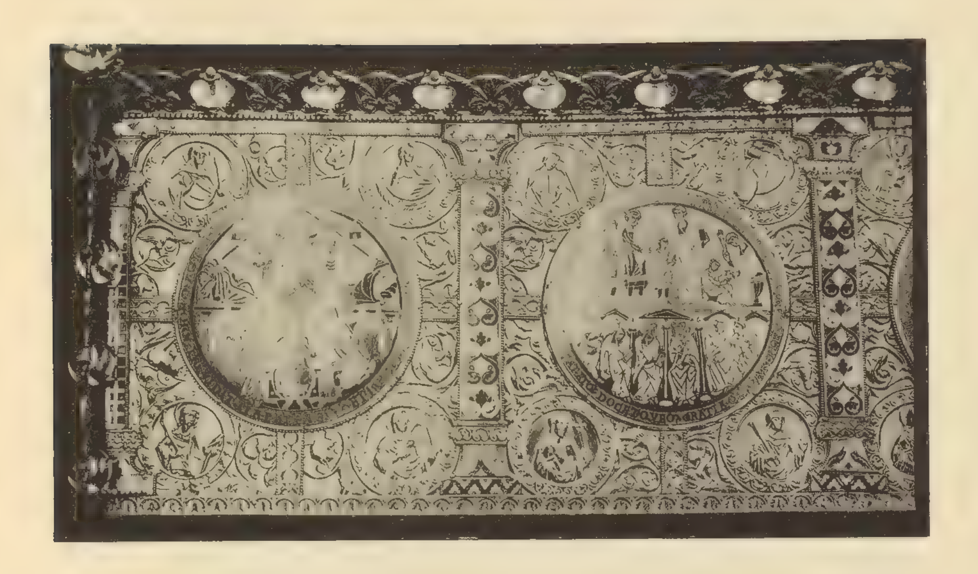
LINKE DACHSEITE DES HERIBERTSCHREINS IN DEUTZ. UM 1155.





LINKE DACHSEITE DES HERIBERTSCHREINS IN DEUTZ. UM 1155.

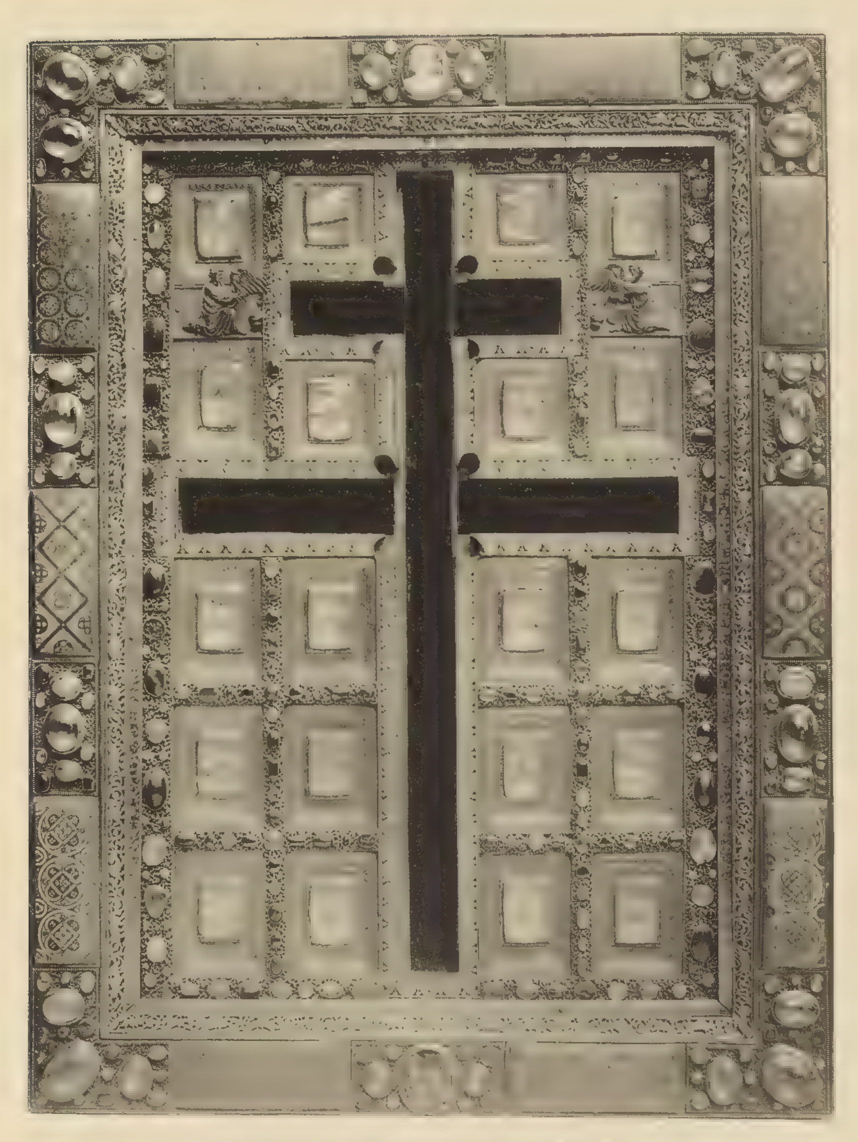






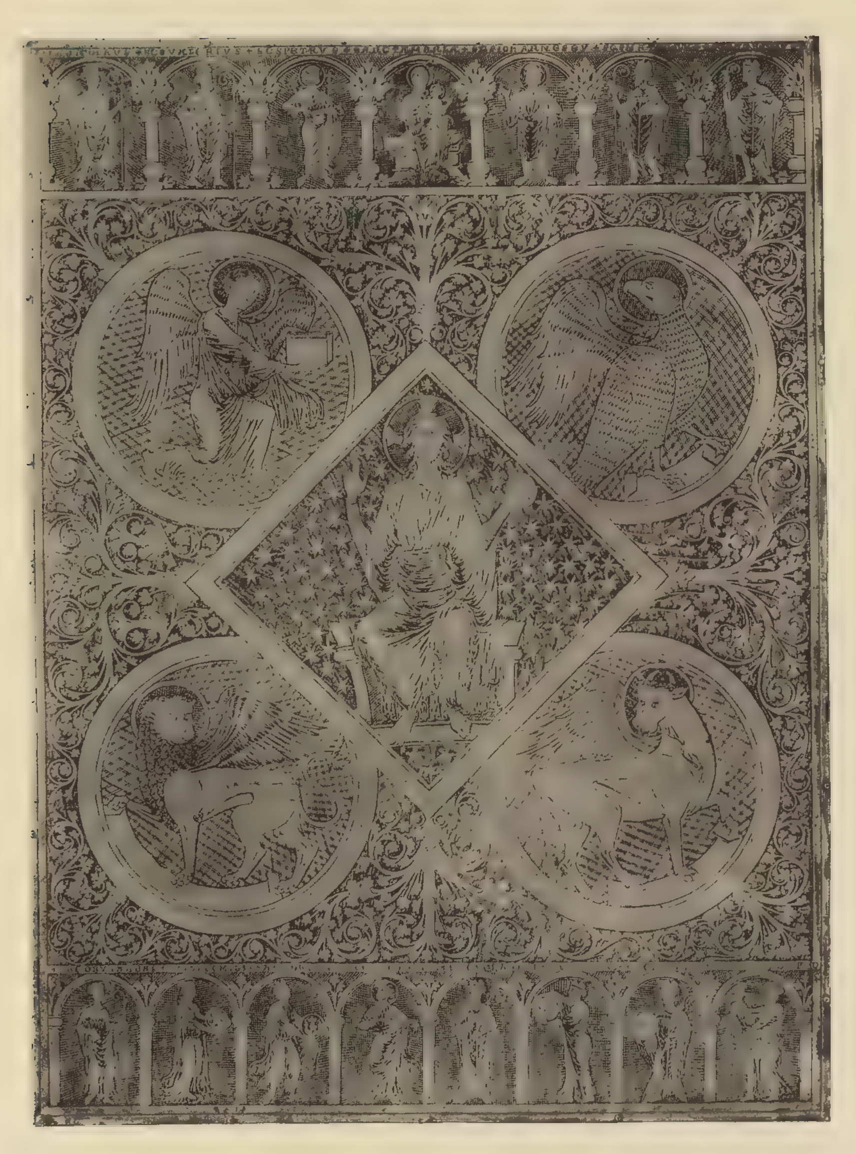
RECHTE DACHSEITE DES HERIBERTSCHREINS IN DEUTZ, UM 1155.



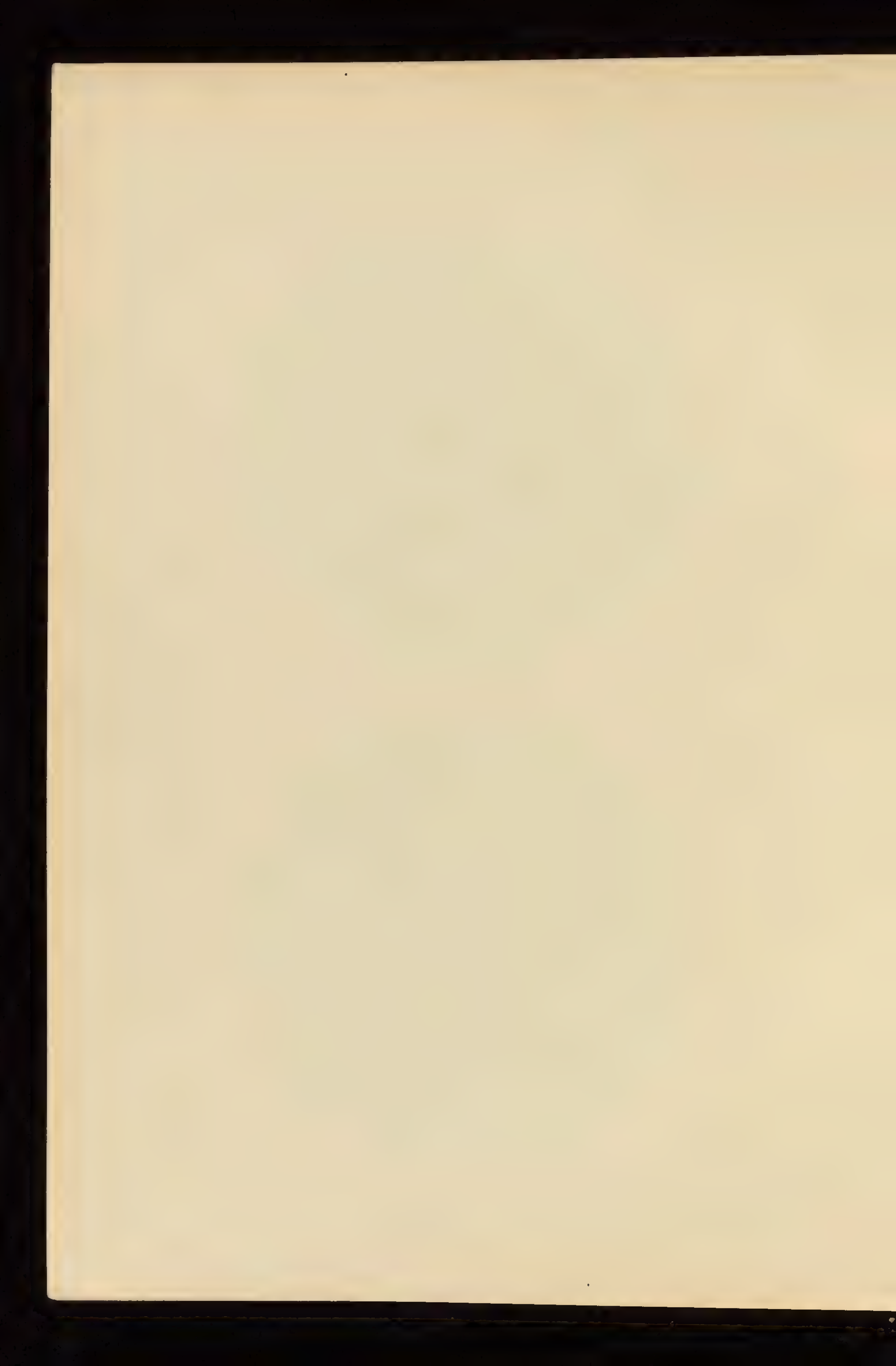


KREUZRELIQUIAR DER MATTHIASKIRCHE, TRIER UM 1220





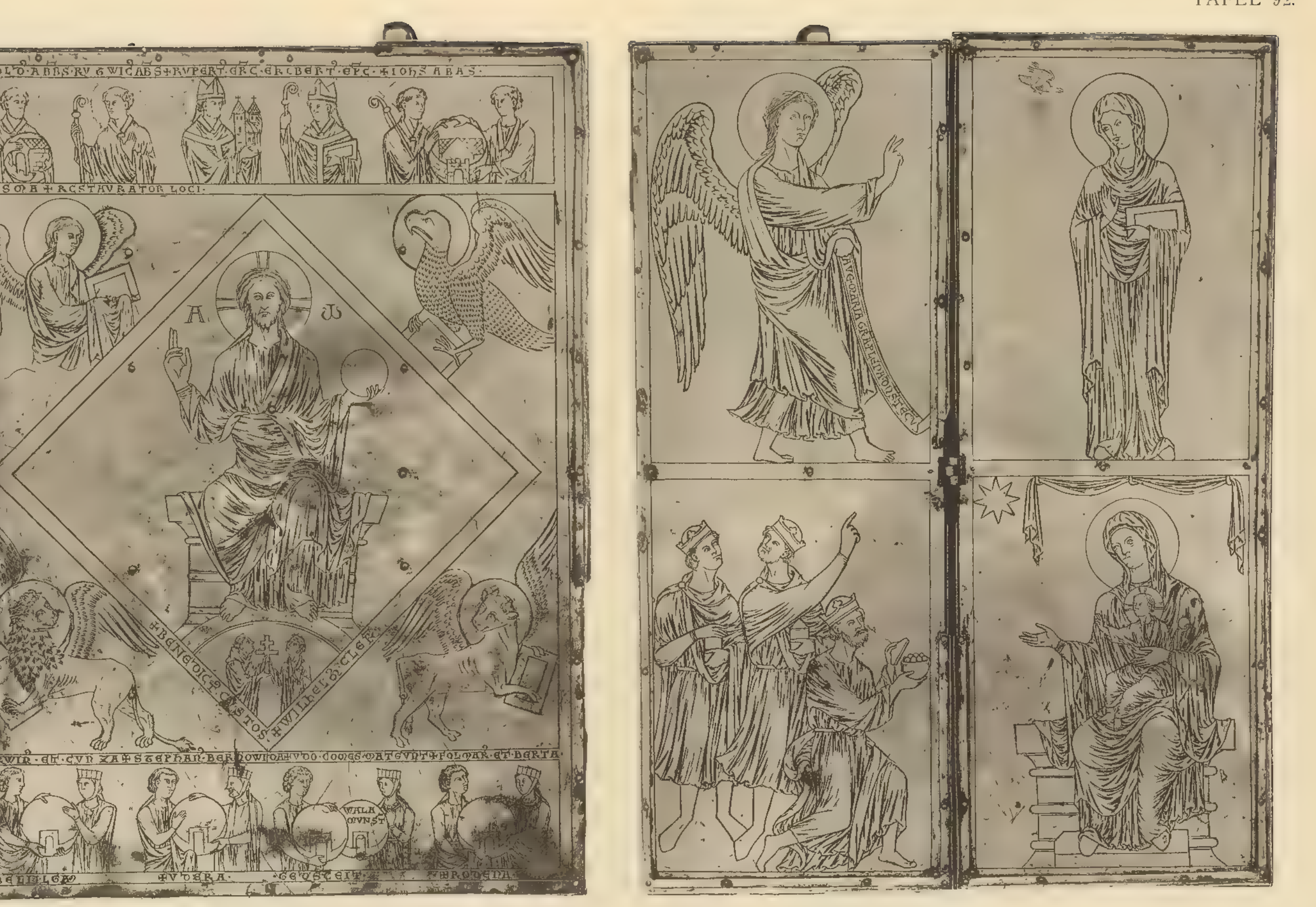
KREUZRELIQUIAR DER MATTHIASKIRCHE, RÜCKSEITE.
TRIER UM 1220.





KREUZRELIQUIAR IN METTLACH, SCHULE VON VERDUN UM 1220.

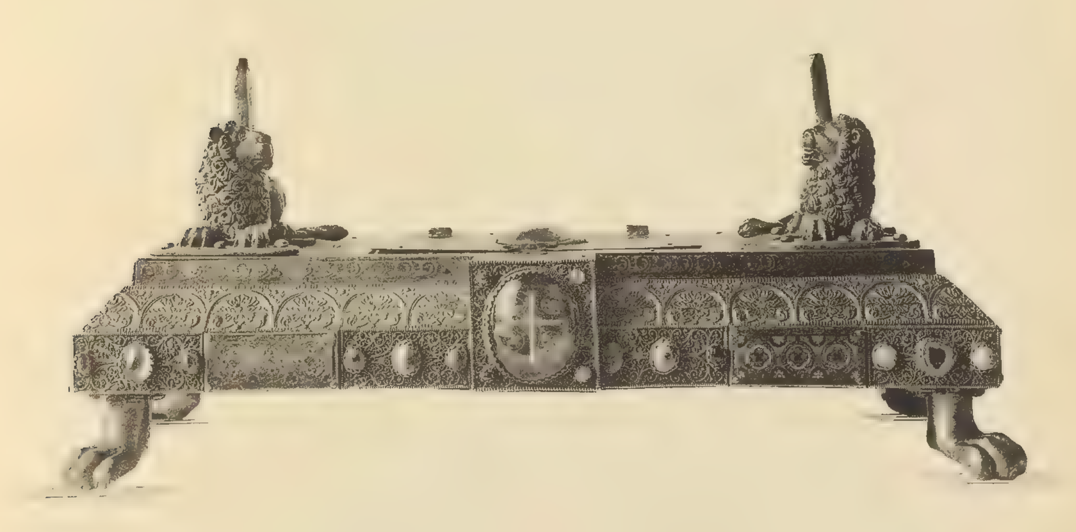




RÜCKSEITE DES METTLACHER KREUZ-RELIQUIARS, SCHULE VON VERDUN, UM 1220.





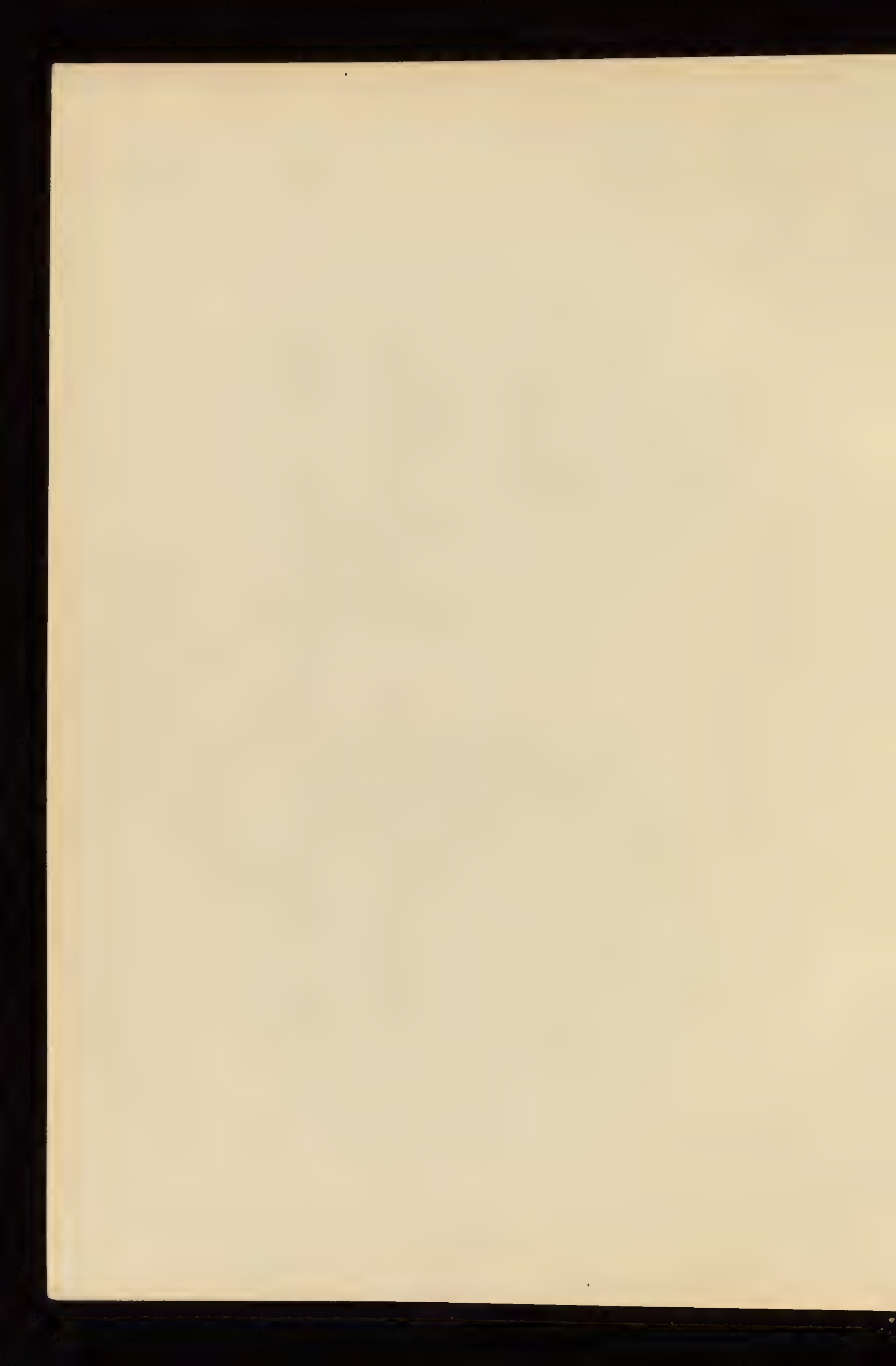


OBEN: ALTARAUFSATZ AUS KOBLENZ IM CLUNY-MUSEUM, 2. HÄLFTE 12. JAHRH.
UNTEN: TEIL EINES RELIQUIARS, SCHULE VON VERDUN, 1. HÄLFTE 13. JAHRH.





SCHREIN KARLS DES GROSSEN IN AACHEN. 1200 1215



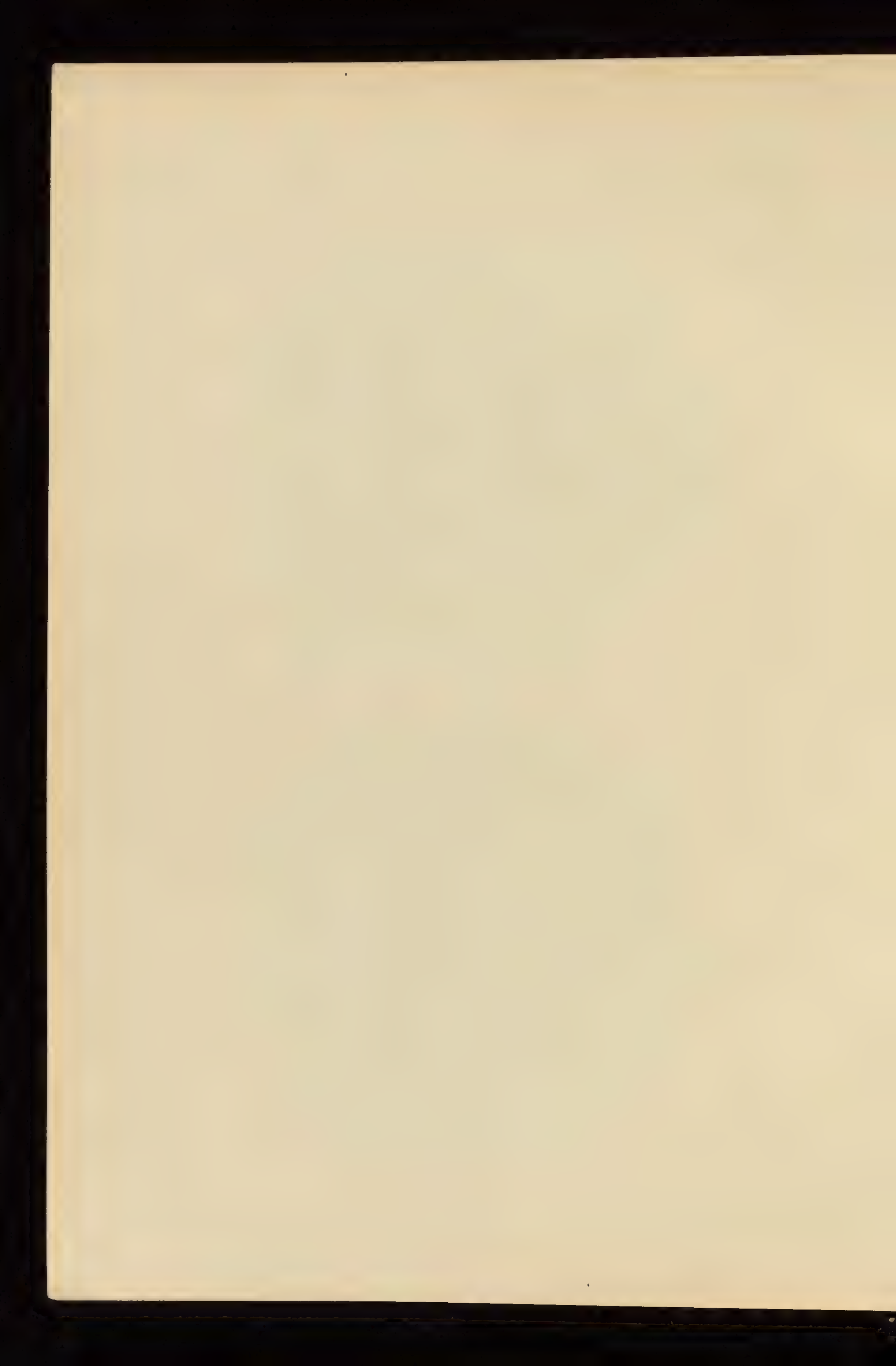


SCHREIN KARLS DES GROSSEN IN AACHEN. 1200 1215.





SCHMALSEITEN DES KARLSCHREINES IN AACHEN, 1200–1215.





MARIENSCHREIN IN AACHEN, ÄLTERE SEITE, NACH 1215.





ÄLTERE DACHSEITE DES MARIENSCHREINS IN AACHEN, NACH 1215.



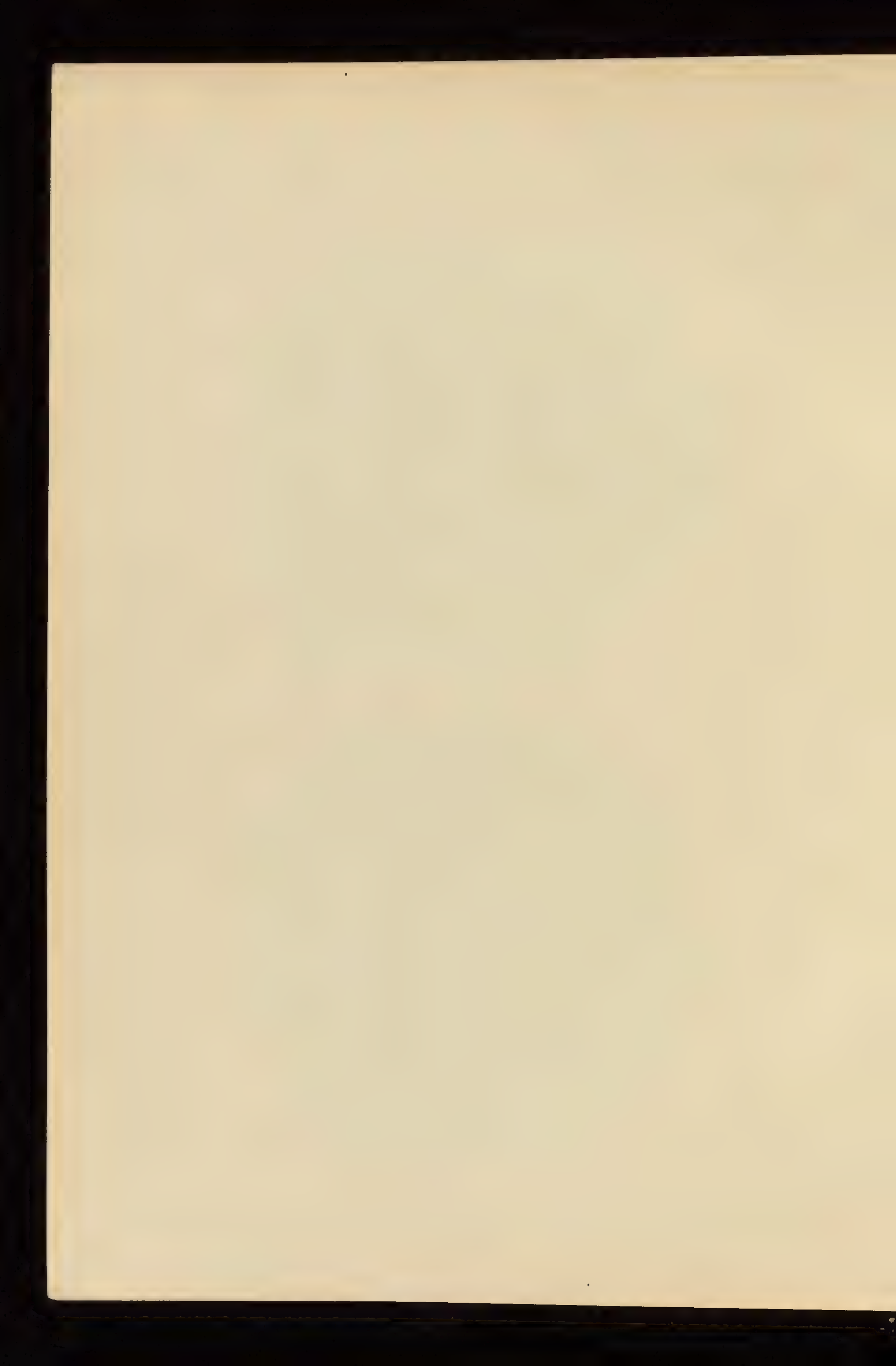


MARIENSCHREIN IN AACHEN. JÜNGERE SEITE. VOR 1238.





JUNGERE DACHSEITE DES MARIENSCHREINS IN AACHEN, VOR 1238





SCHMALSEITEN DES MARIENSCHREINS IN AACHEN. NACH 1215 UND VOR 1238.





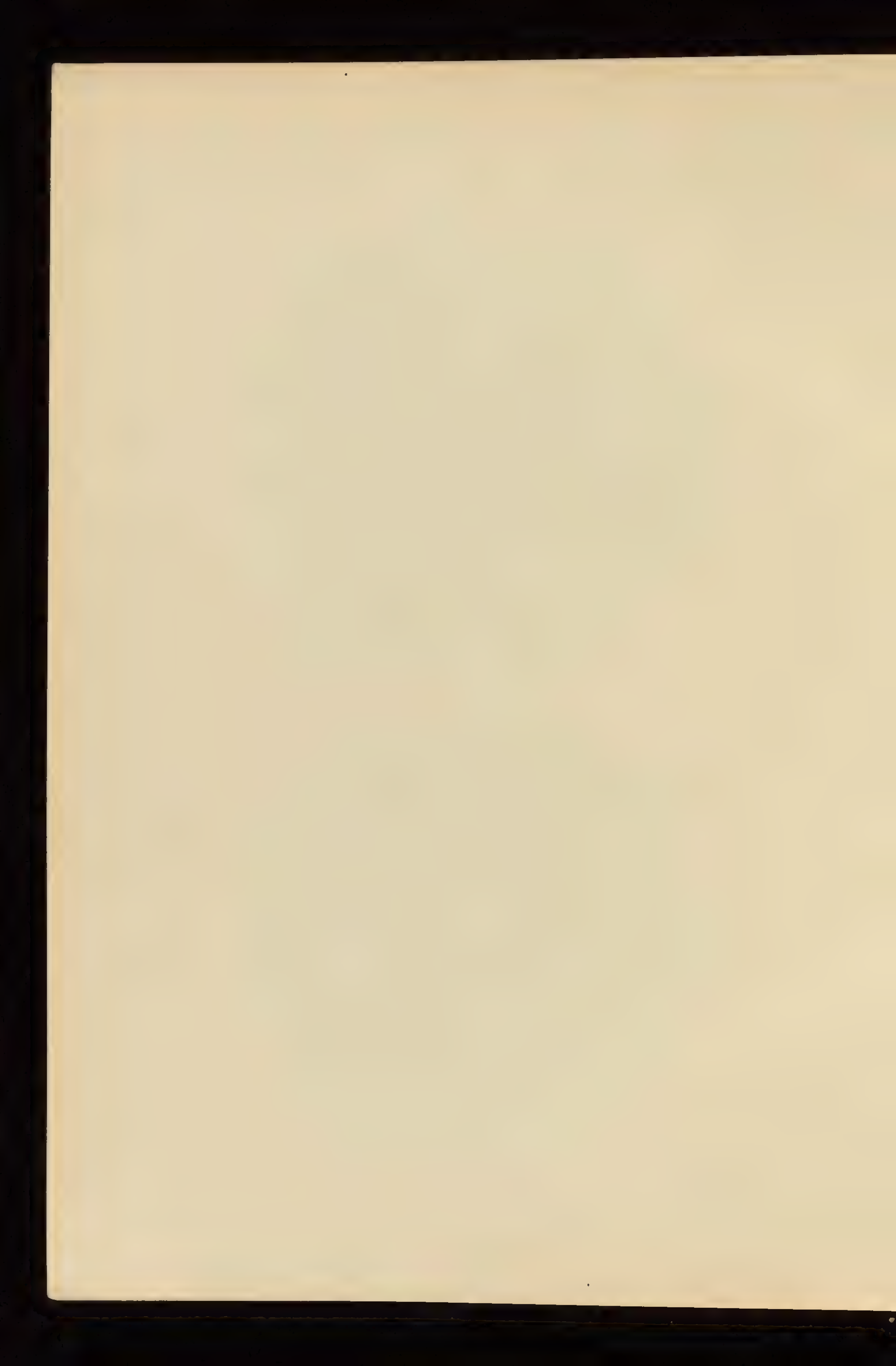
HILDESHEIMER SCHMELZPLATTEN IM DOM ZU HILDESHEIM, UM 1150.



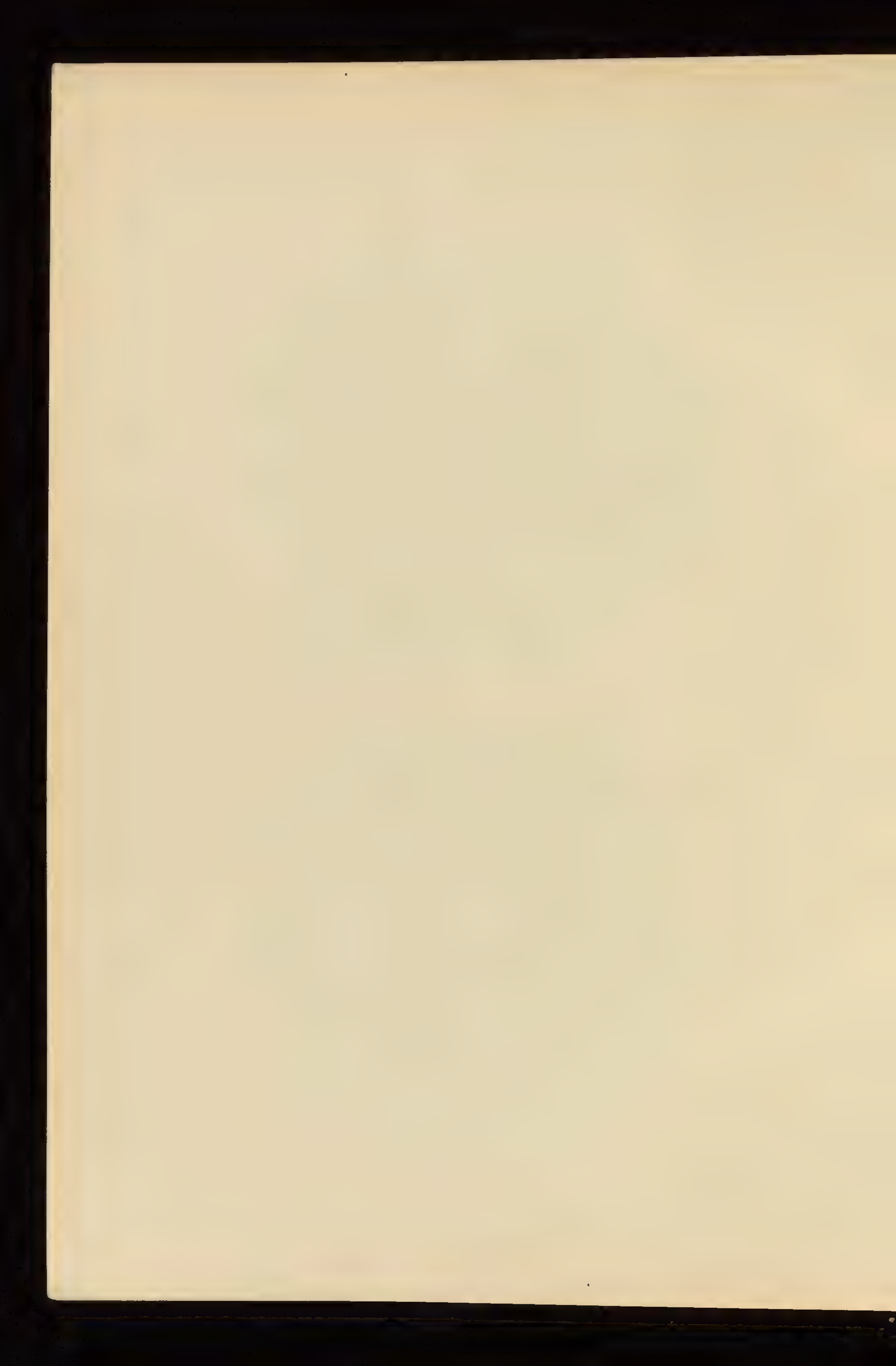




ZWEI HILDESHEIMER BUCHDECKEL IN TRIER, UM 1160.



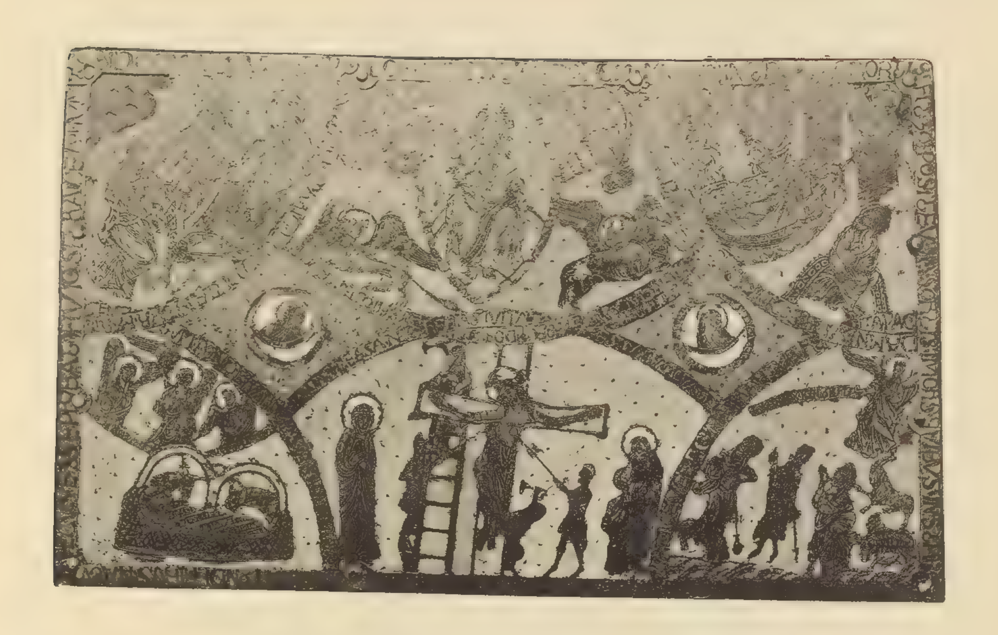
RELIQUIAR KAISER HEINRICHS II. IM LOUVRE; HILDESHEIM NACH 1150.

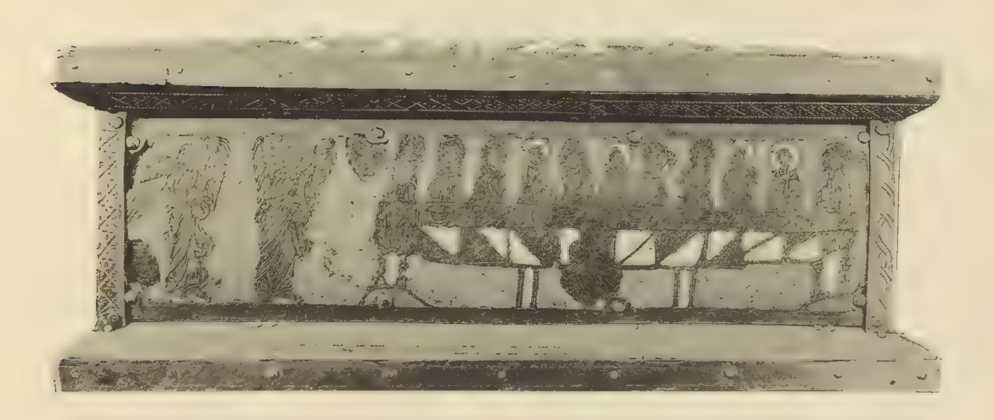




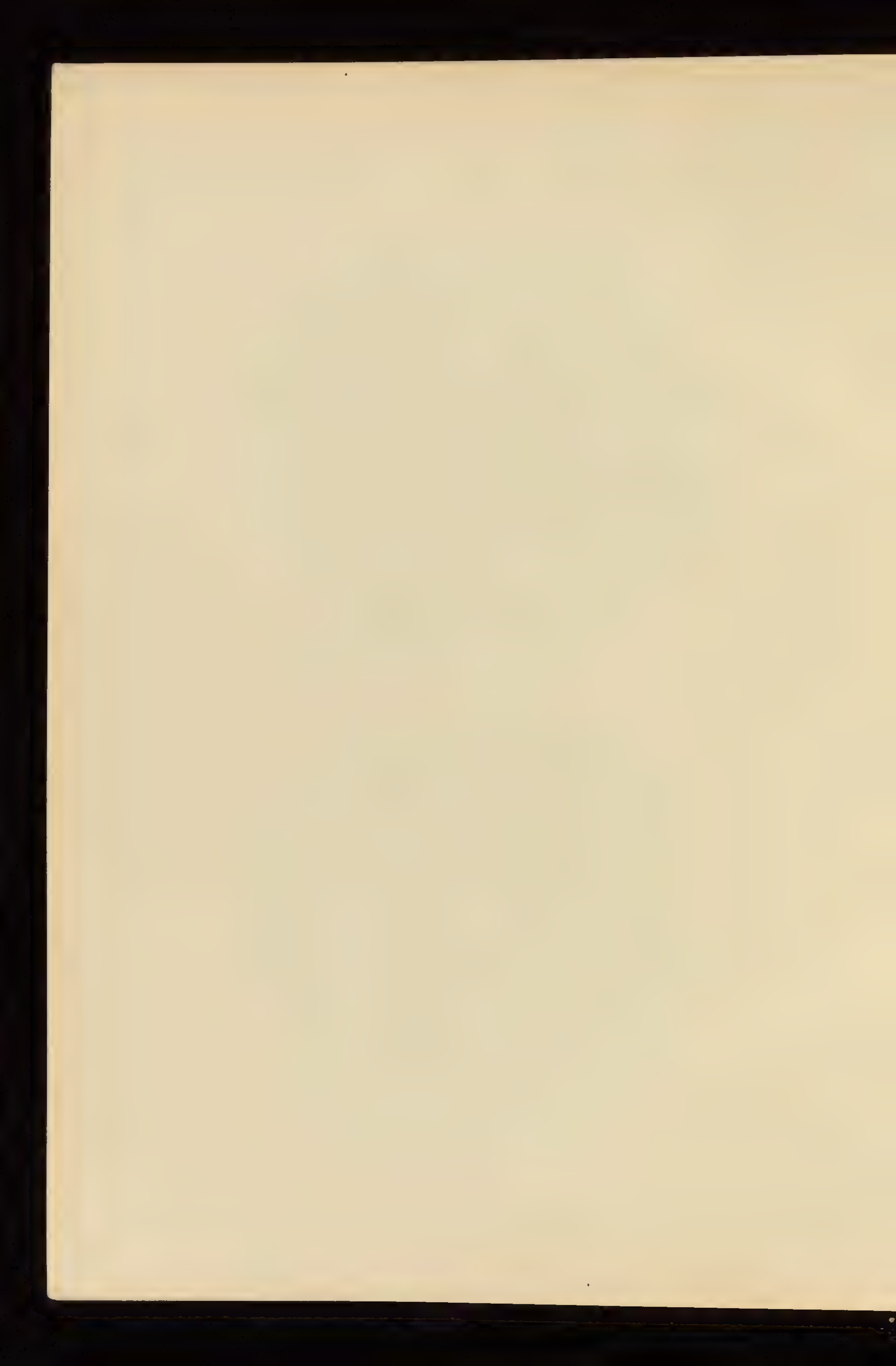
BUCHDECKEL IN FRITZLAR, HILDESHEIMER ARBEIT, 2. HÄLFTE 12. JAHRH.







ANDREAS-RELIQUIAR IN SIEGBURG; WESTFALEN (?) 2. HÄLFTE 12. JAHRH.





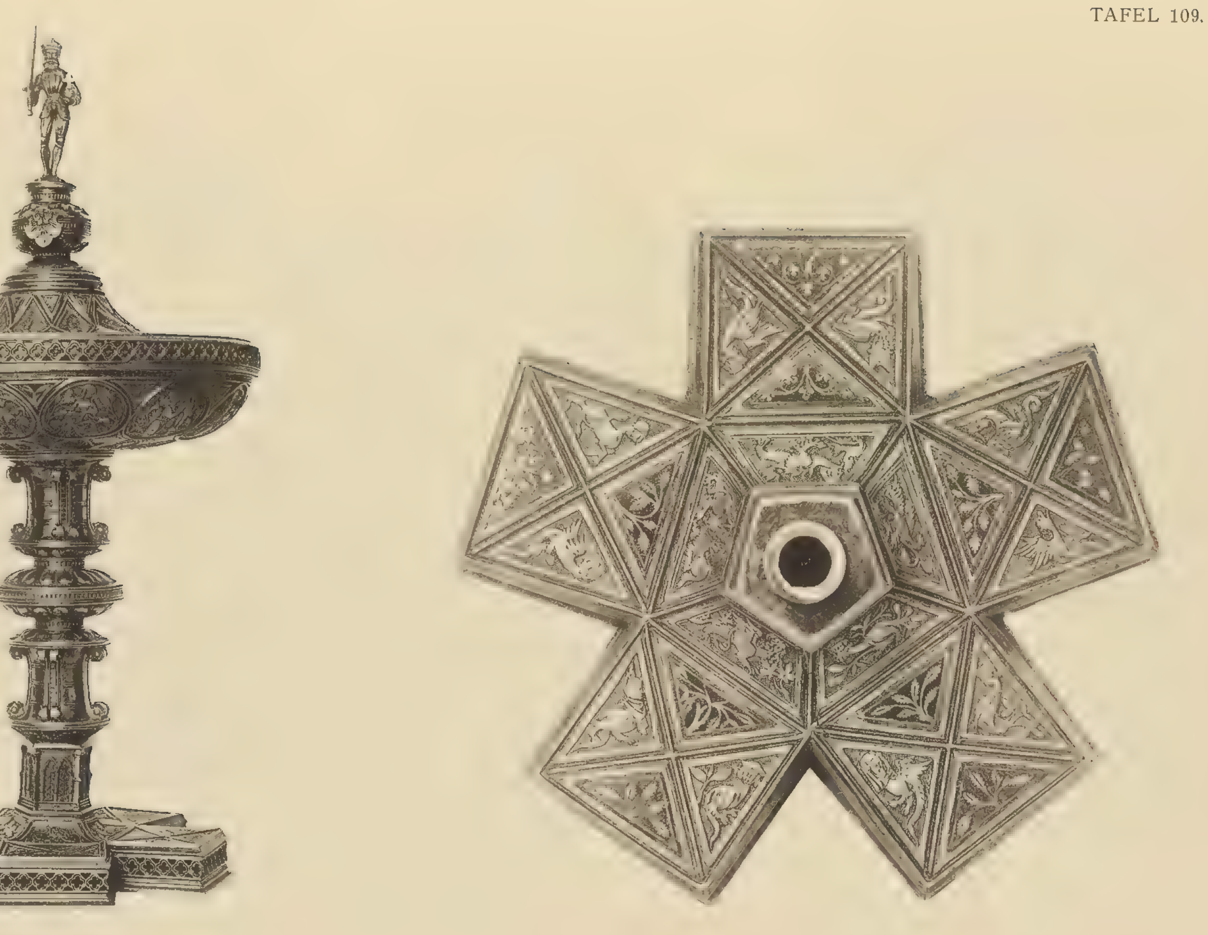
RELIQUIENKASTEN IN SIGMARINGEN; NORDISCH (?), 2 HÄLFTE 12. JAHRH.





RELIQUIENTAFEL IN FRITZLAR, 2. HÄLFTE 12. JAHRHUNDERT.





KAISERPOKAL IN OSNABRÜCK; SILBER UND GRUBENSCHMELZ;
1. HÄLFTE DES 14. JAHRH.





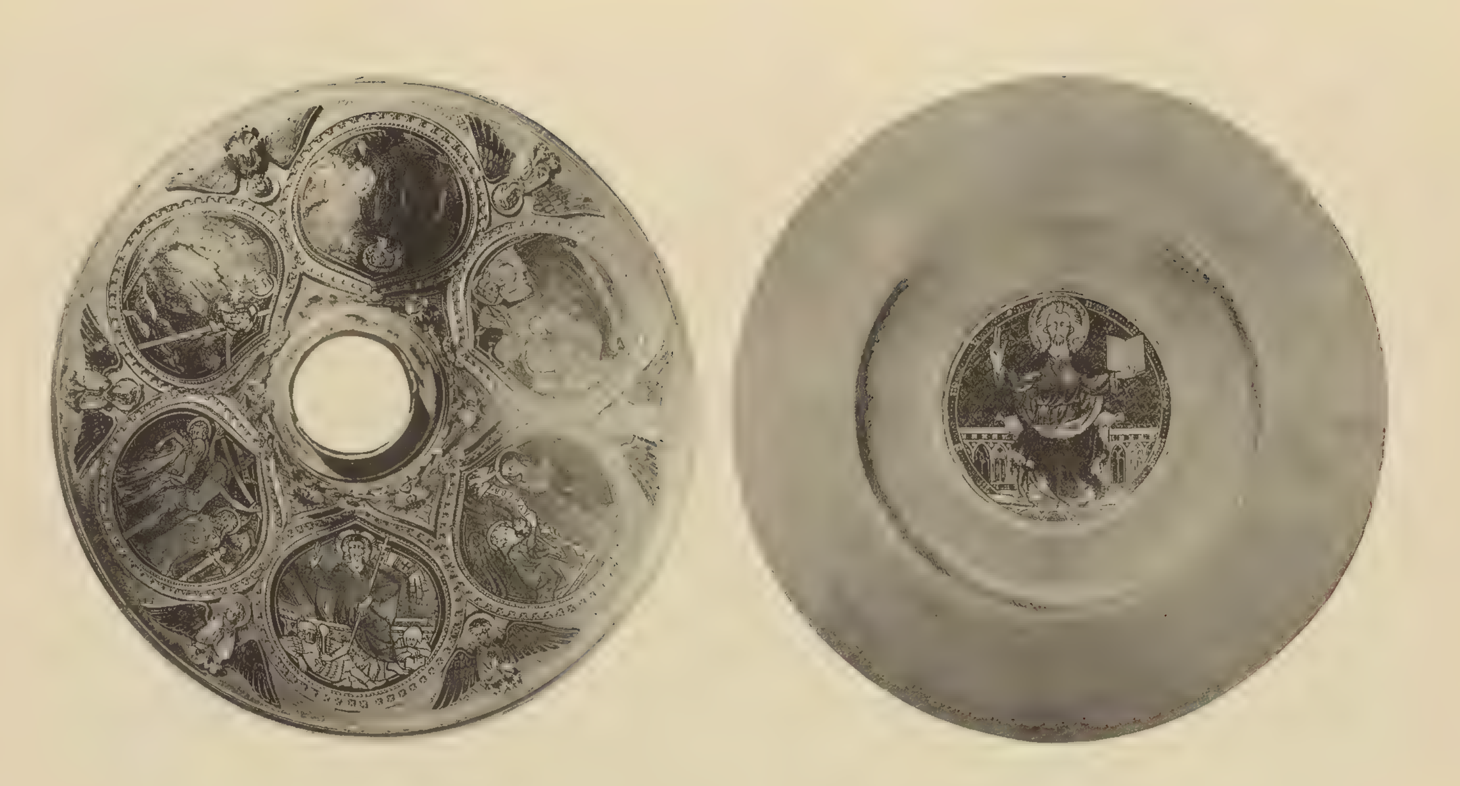
SCHALE UND DECKEL DES OSNABRUCKER KAISERPOKALS.





KELCH IN SIGMARINGEN, 1. HÄLFTE 14. JAHRH.





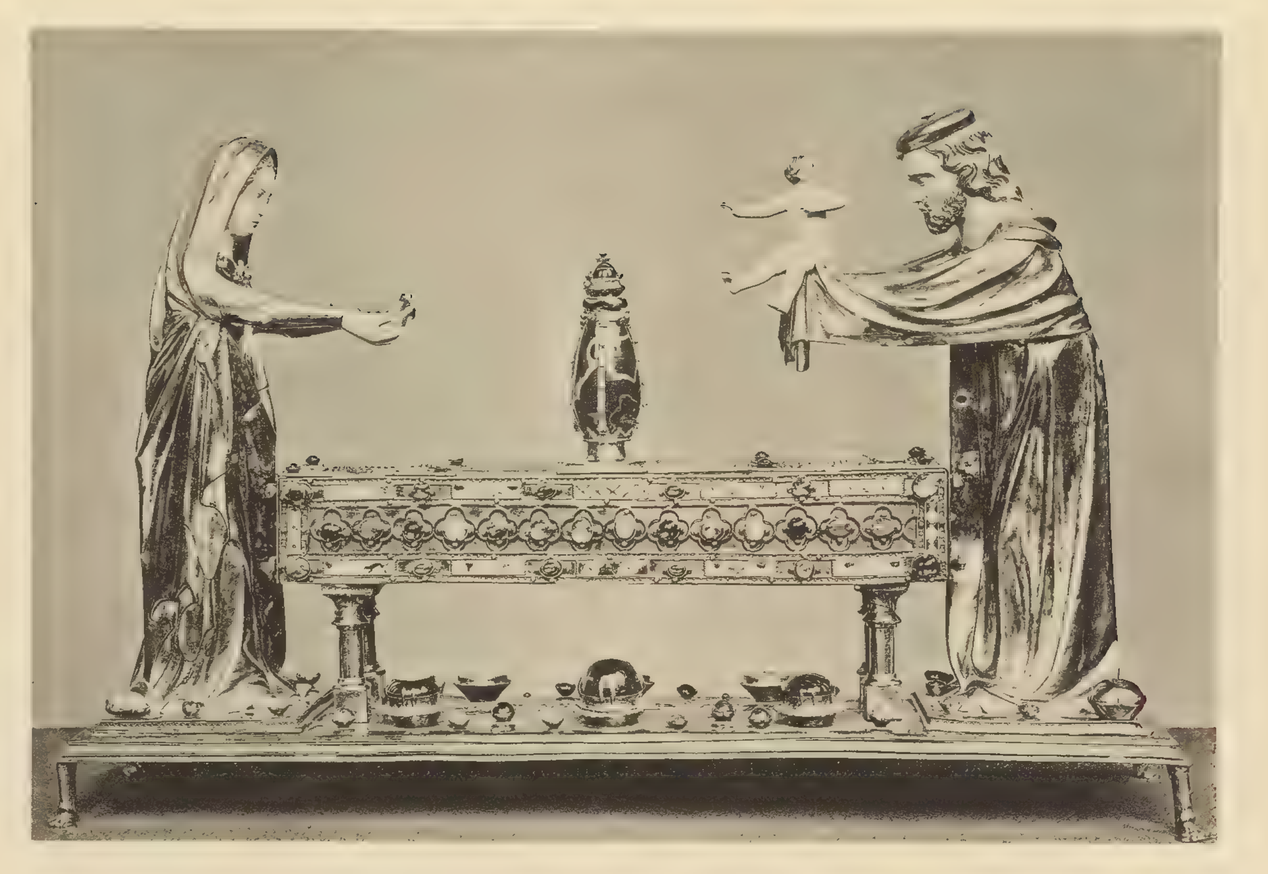
FUSSPLATTE UND PATENE DES SIGMARINGER KELCHES.





ALTÄRCHEN IN SCHLOSS GRACHT, MITTE 14. JAHRHUNDERT.





SIMEONSRELIQUIAR IN AACHEN. AACHENER ARBEIT 14. JAHRH.





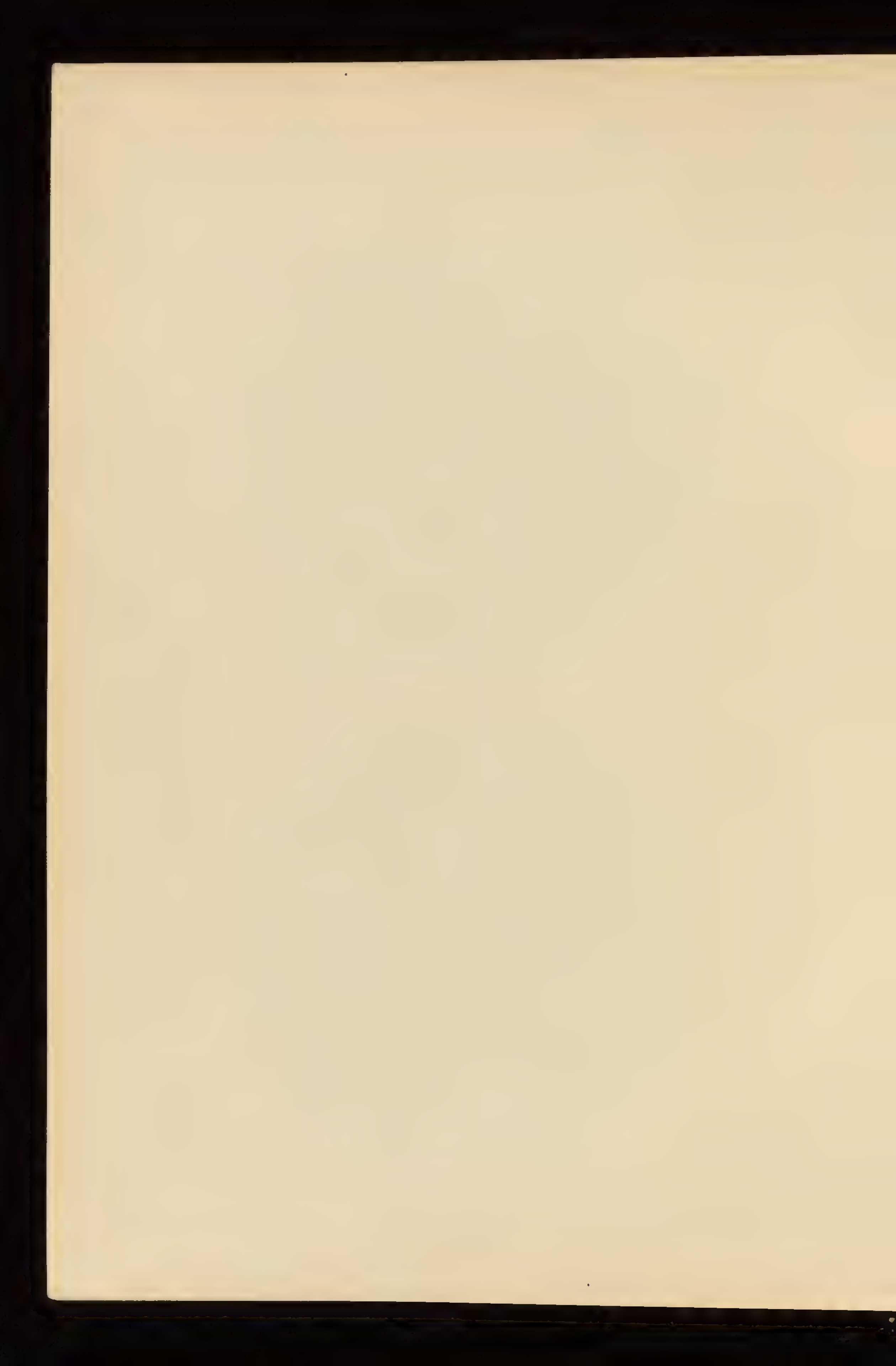


ARMRELIQUIAR KARLS DES GROSSEN IM LOUVRE; GODEFROIDWERKSTATT IN MAASTRICHT, NACH 1166.



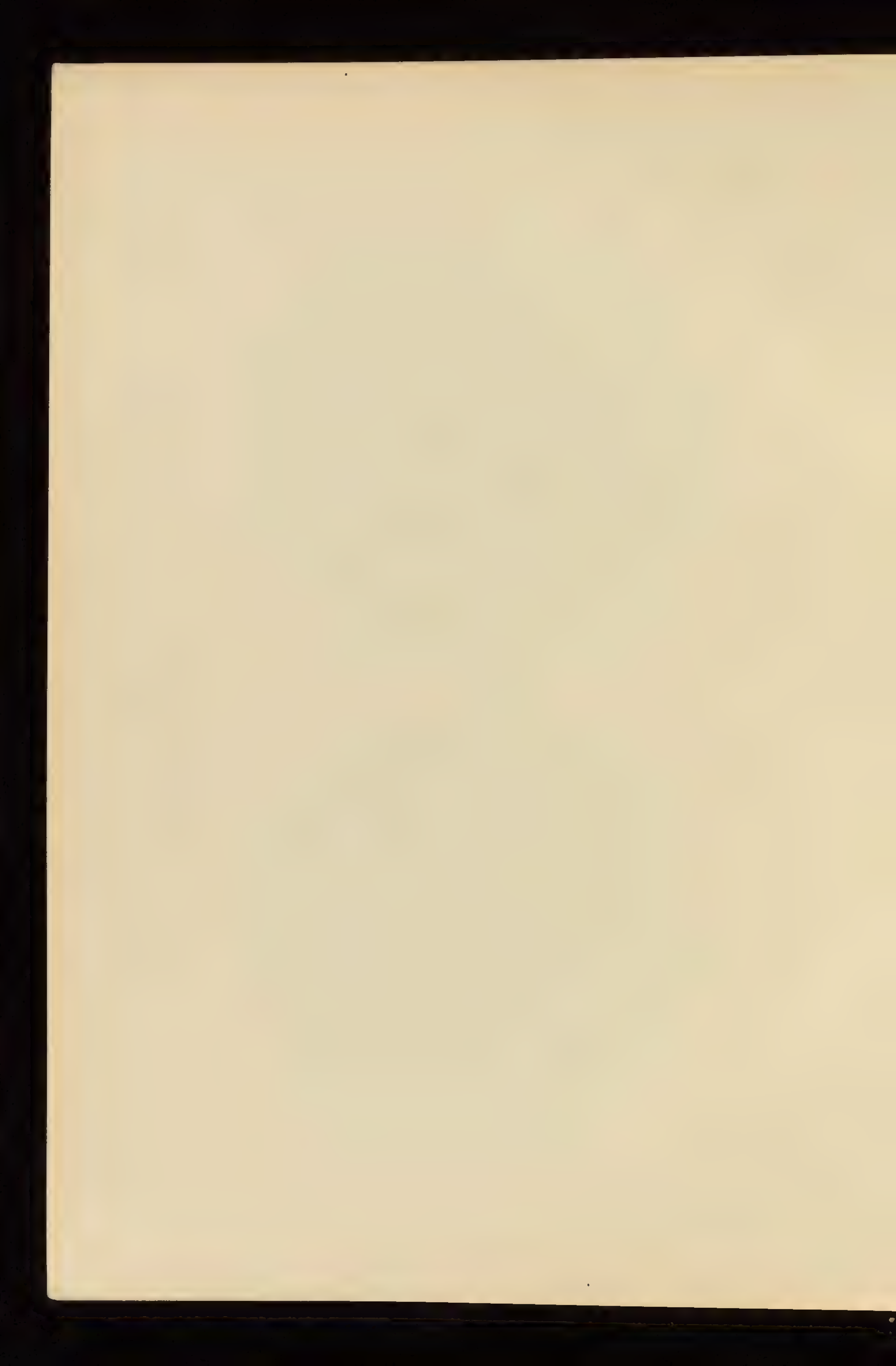


KREUZFUSS IN ST. OMER: GODEFROIDWERKSTATT UM 1160.





SCHMELZPLATTEN VOM STABLOER TRIPTYCHON IN HANAU.
VON GODEFROID DE CLAIRE UM 1160.

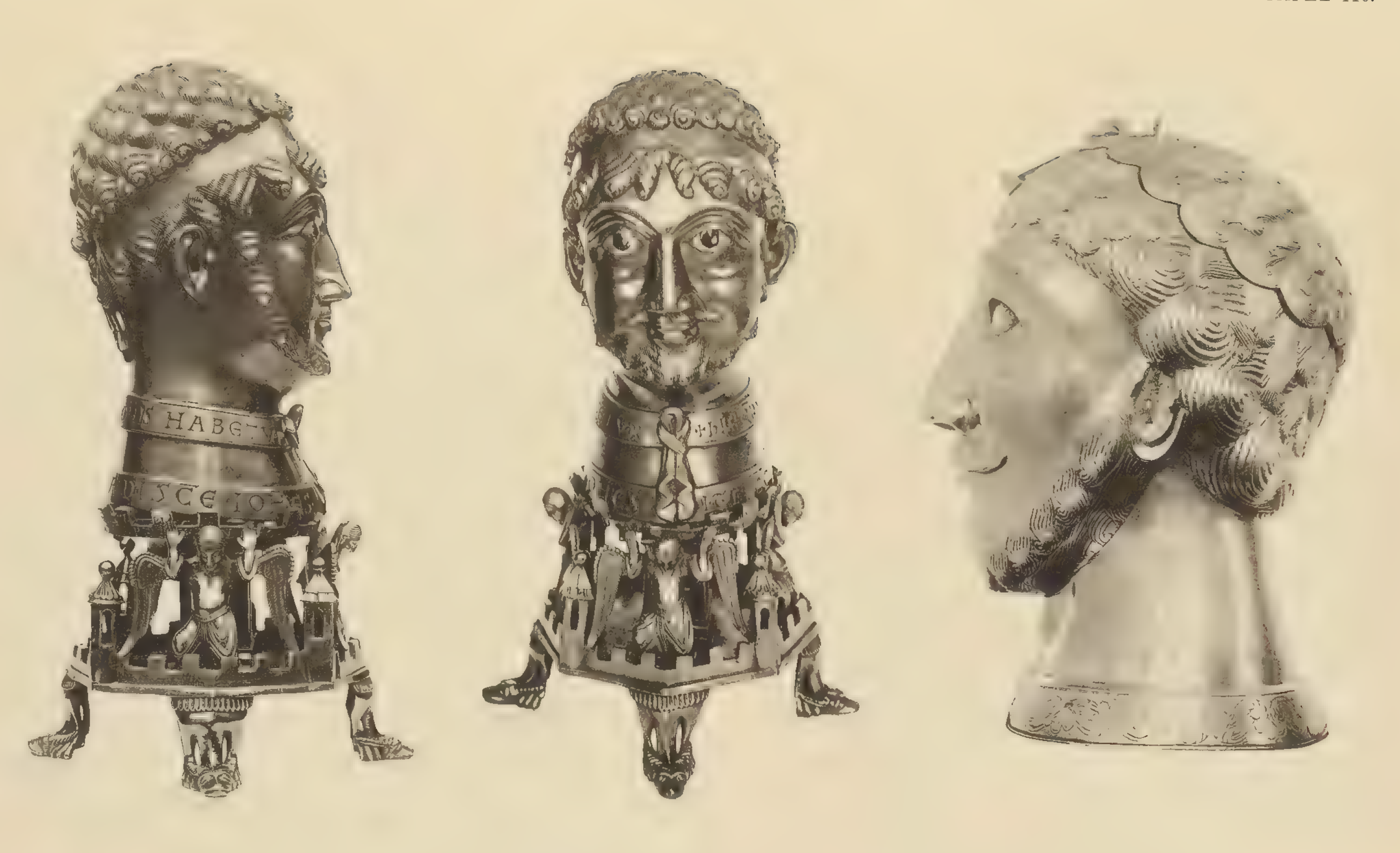






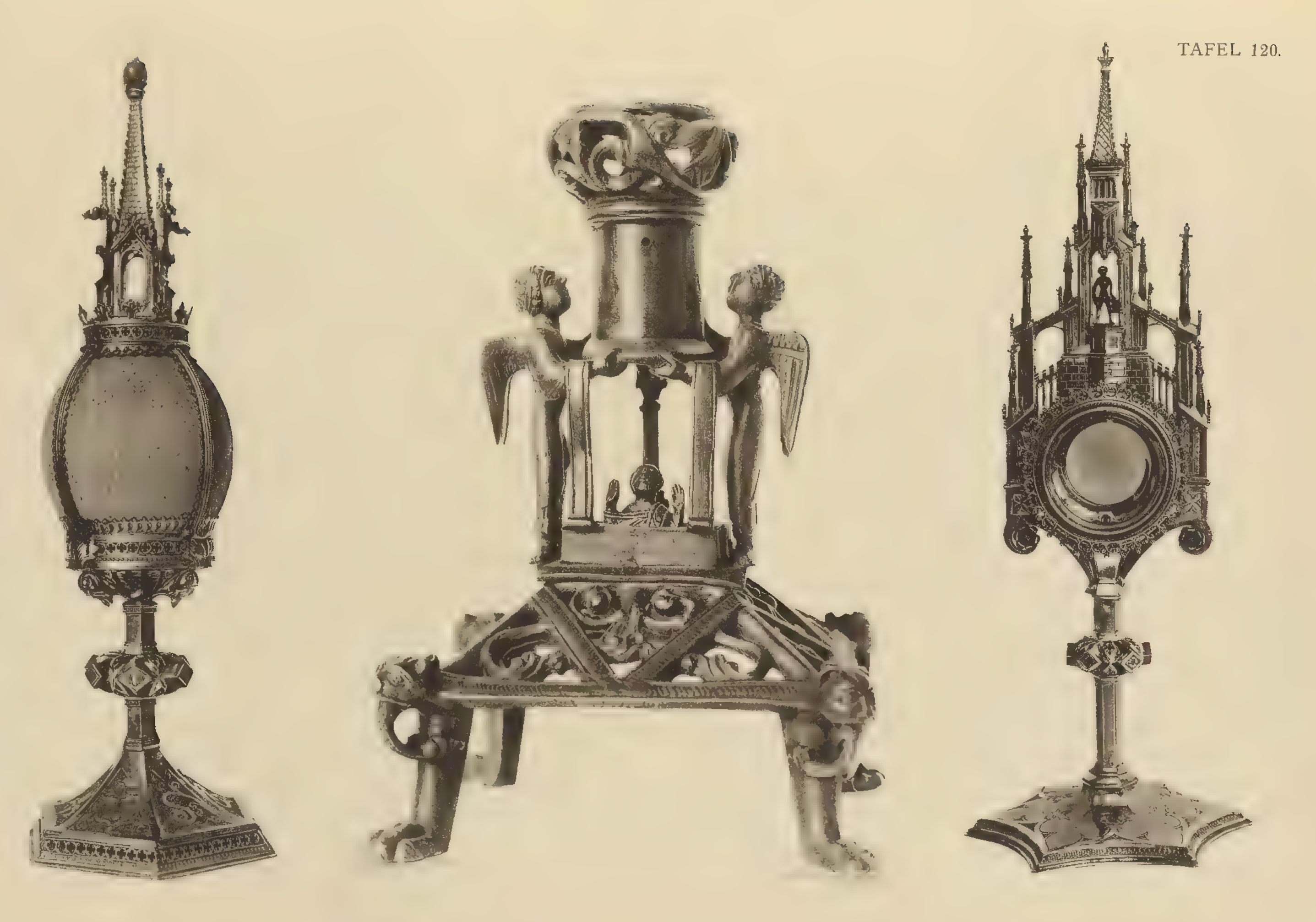
FENSTER IN SCHLOSS CAPPENBERG; VON GERLACHUS, 1. HALFTE 13. JAHRH.





KOPFRELIQUIAR AUS BRONZE, BILDNIS KAISER FRIEDRICHS I., IN CAPPENBERG (LINKS UND MITTE).
KOPFRELIQUIAR AUS BRONZE IN DÜSSELDORF (RECHTS), 2. HÄLFTE DES 12. JAHRH.



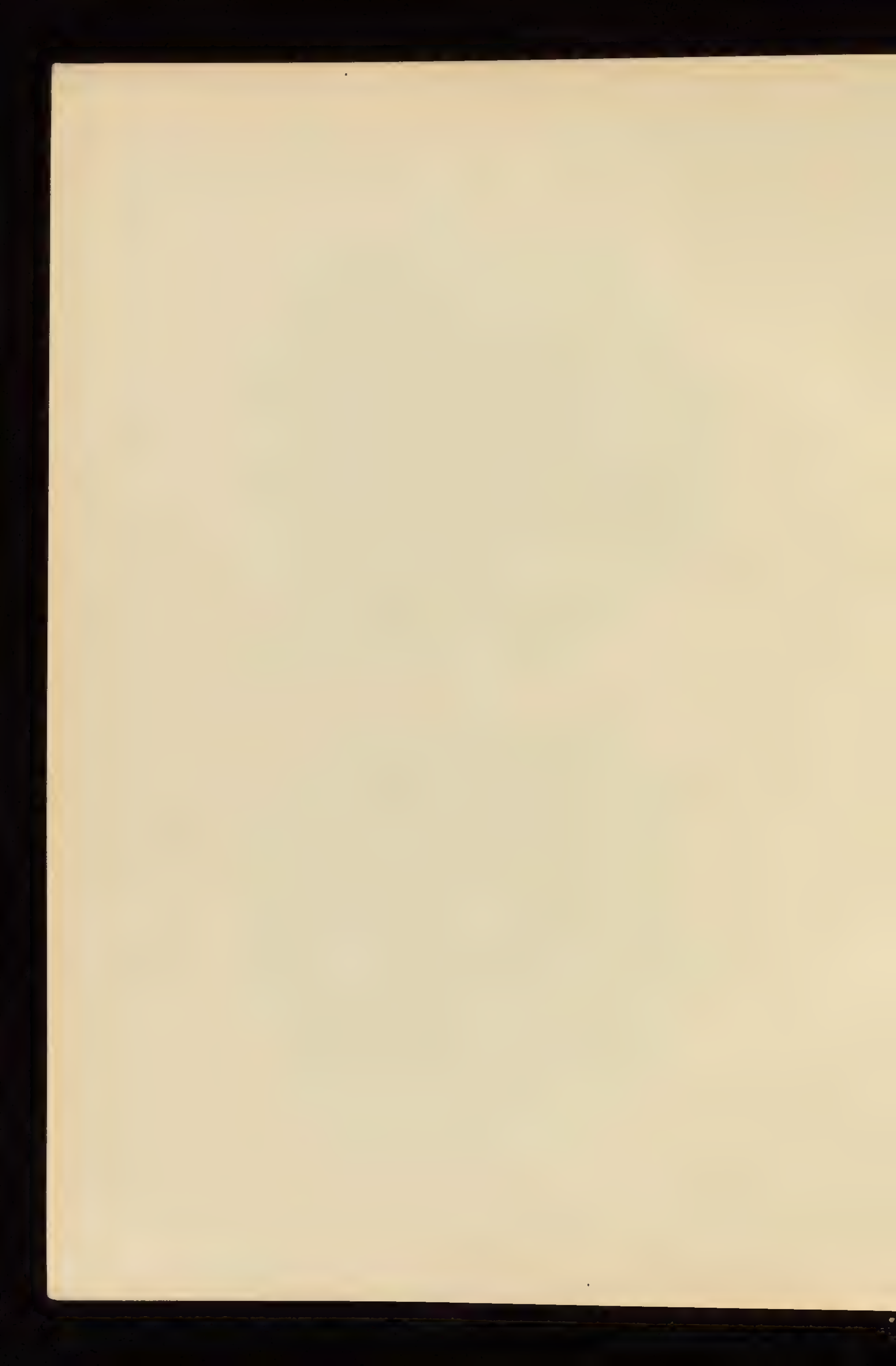


STRAUSSENEIRELIQUIAR IN FRITZLAR UND MONSTRANZ IN ELTZ, ENDE DES 14. JAHRH.
KREUZFUSS AUS BRONZE, SAMMLUNG V. ZUR MÜHLEN, 12. JAHRH.





WASSENBERGER CHORSTUHLWANGEN.
KUNSTGEWERBE-MUSEUM IN KÖLN, UM 1290.





RELIQUIENBÜSTEN IN CORNELIMÜNSTER, AACHEN 14. JAHRH. (LINKS), UND IN ASCHAFFENBURG, FRANKFURT 1473 (RECHTS).





PECTORALIEN IN HOCHELTEN (OBEN) UND IN AACHEN (UNTEN). 14. JAHRH.





SILBERFIGUREN DER H. AGNES IN MÜNSTER UND DER MUTTERGOTTES IN AUGSBURG.

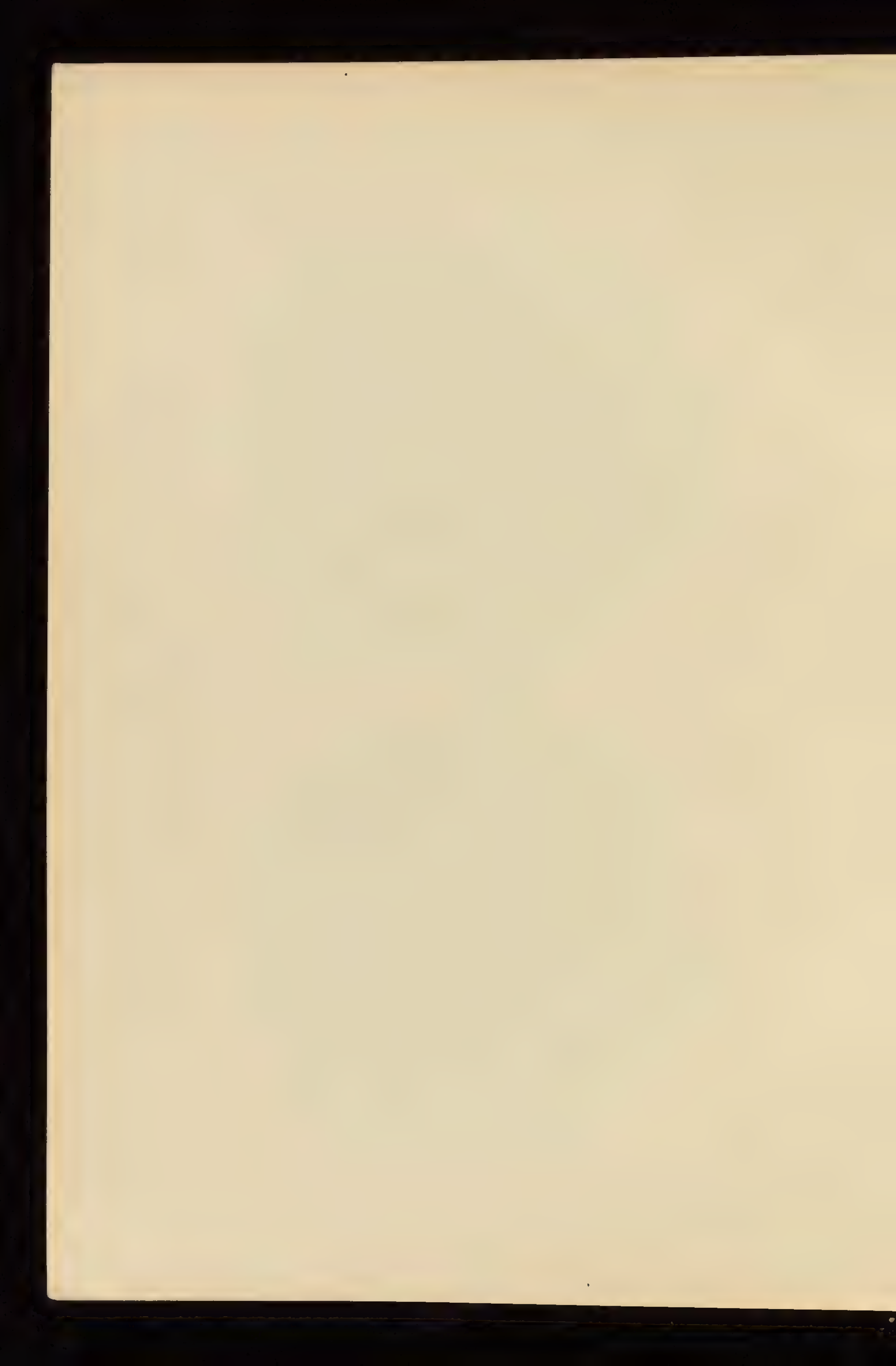








SILBERFIGUREN IM DOMSCHATZ ZU MÜNSTER i. W., 15. JAHRH. UND KELCH VON E. HOFFTEGE IN OSNABRÜCK, 1448.





VENETIANER GLASKANNE IM SCHLOSS DYCK UND DOPPELPOKAL IM SCHLOSS ERBACH, MITTE 15. JAHRH.





NADELMALEREIEN (HUBERTUSLEGENDE) NACH ZEICHNUNGEN DES SEVERINSMEISTERS,
IN ST. ANDREAS, KÖLN ANFANG DES 16. JAHRH.







STOFFRELIQUIEN IN BLANKENHEIM IN DER EIFEL. 15. JAHRH.





GESTICKTE KASEL IN SCHLOSS BRAUNFELS. 1. HÄLFTE DES 14. JAHRH.





AUSSCHNITT DER KASEL IN SCHLOSS BRAUNFELS, 1. HÄLFTE DES 14. JAHRH.





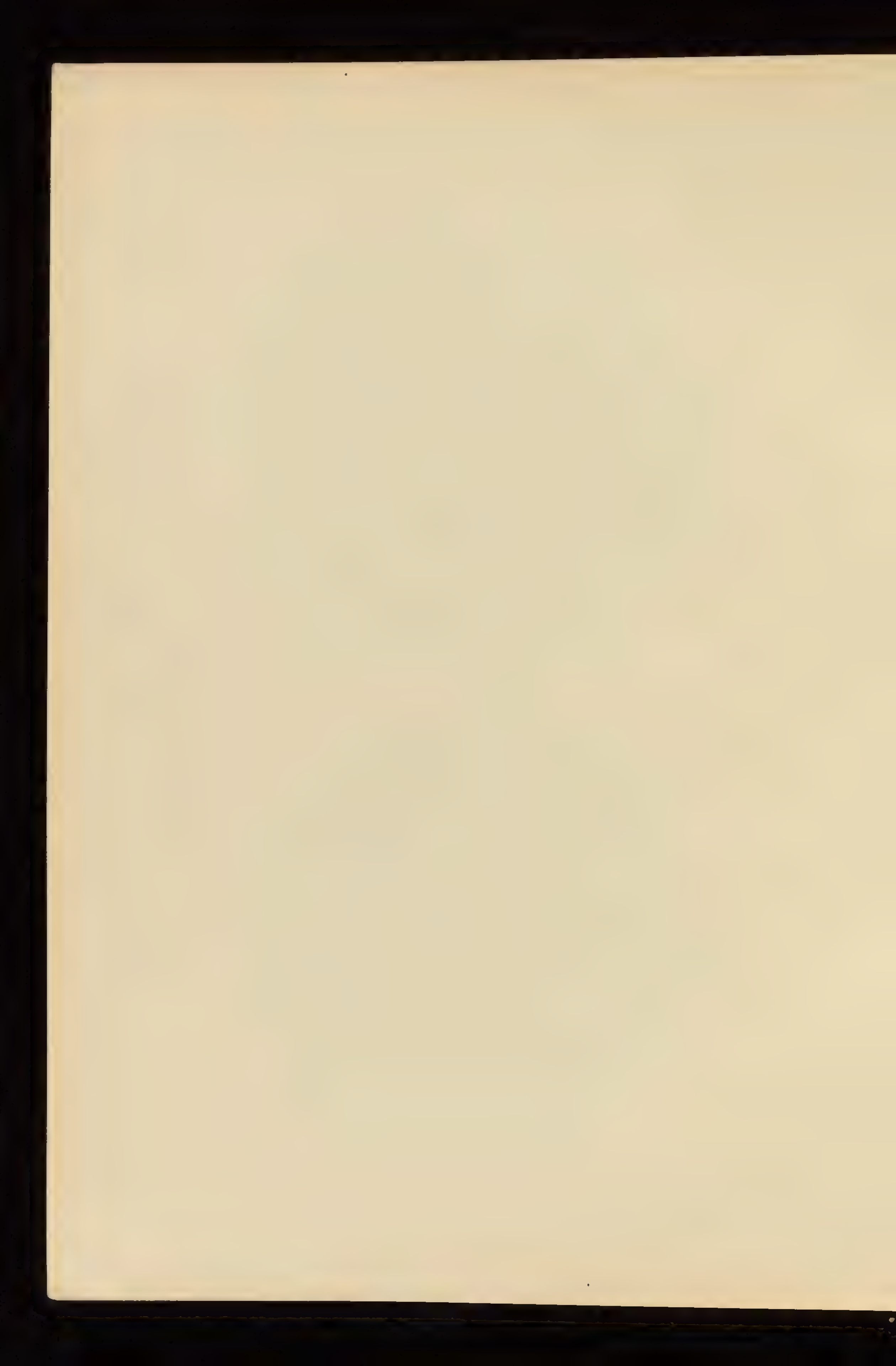




Farbenlichtdruck v. Martin Rommel & Co., Hofkunstanstalt, Stuttgart.

PROPHETEN VON MAURITIUS-TRAGALTAR DES EILBERTUS (UNTEN), KÖLN UM 1135.

AUSSCHNITTE VON DECKEL UND SEITE DES GREGORIUS-TRAGALTARS (IN DER MITTE UND OBEN) VON FRIDERICUS, KÖLN UM 1160.





Farbenlichtdruck v. Martin Rommel & Co. Hofkunstanstalt Stuttgart.

URSULASCHREIN IN KÖLN, ARBEIT DES FRIDERICUS UM 1170.

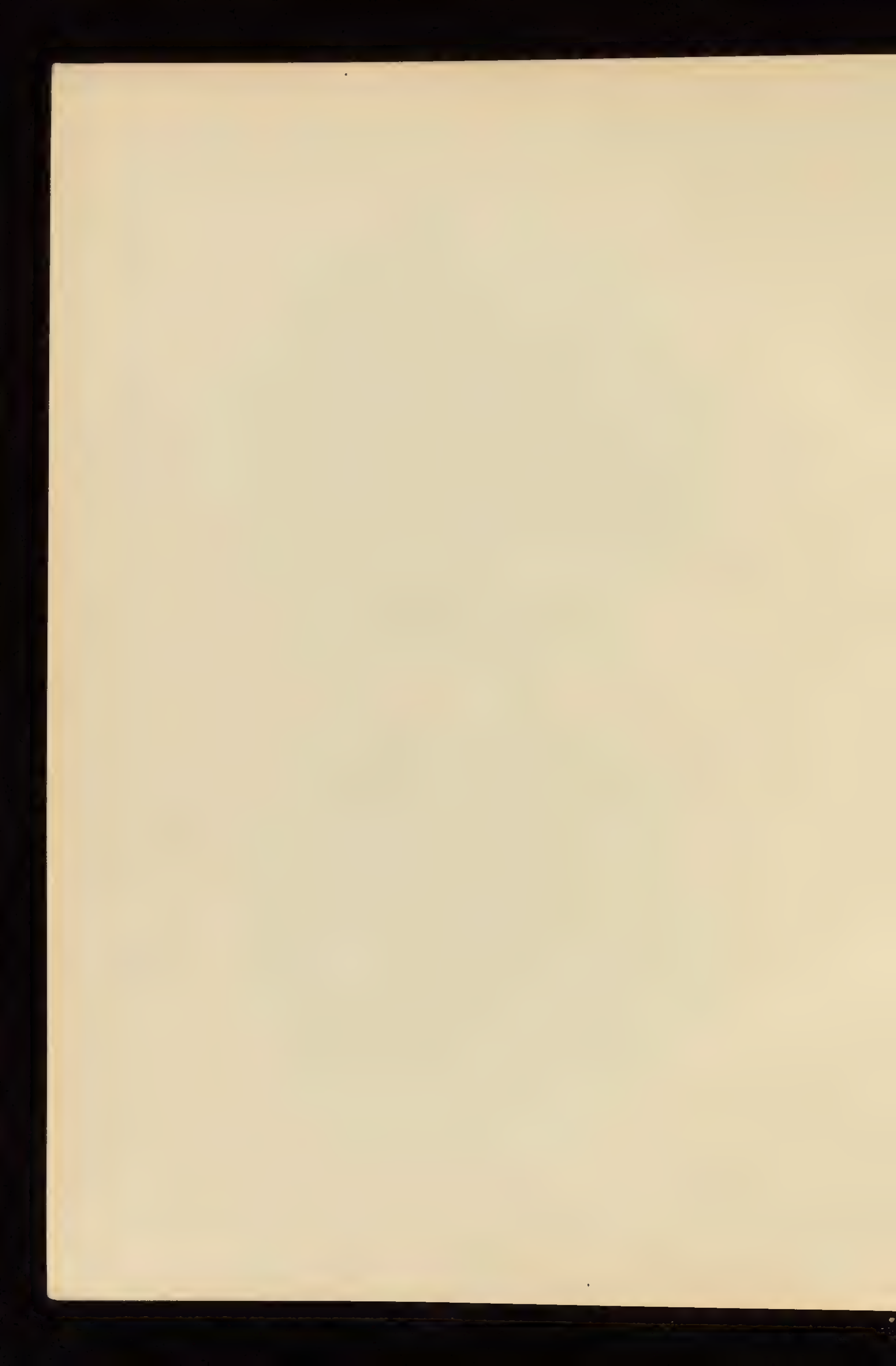






Farbenlichtdruck v. Martin Rommel & Co. Hofkunstanstalt Stuttgart.

URSULASCHREIN IN KÖLN, ARBEIT DES FRIDERICUS UM 1170.





Farbenlichtdruck v. Martin Rommel & Co., Hofkunstanstalt, Stuttgart.

URSULASCHREIN IN KÖLN, ARBEIT DES FRIDERICUS UM 1170.





Farbenlichtdruck v. Martin Rommel & Co. Hofkunstanstalt Stuttgart.

URSULASCHREIN IN KÖLN, ARBEIT DES FRIDERICUS UM 1170.





Farbenlichtdruck v. Martin Rommel & Co., Hofkunstanstalt, Stuttgart.

MAURINUSSCHREIN IN KÖLN, ARBEIT DES FRIDERICUS UM 1180.





Farbenlichtdruck v. Martin Rommel & Co., Hofkunstanstalt, Stuttgart.

MAURINUSSCHREIN IN KÖLN UM 1180.





Farbenlichtdruck v. Martin Rommel & Co. Hofkunstanstalt, Stuttgart

MAURINUSSCHREIN IN KÖLN. ARBEIT DES FRIDERICUS UM 1180.





Farbenlichtdruck v. Martin Rommel & Co., Hofkunstanstalt, Stuttgart.

MAURINUSSCHREIN IN KÖLN,
ARBEITEN EINES SCHÜLERS DES FRIDERICUS NACH 1180.





Farbenlichtdruck v. Martin Rommel & Co., Hofkunstanstalt Stuttgart.

MAURINUSSCHREIN IN KÖLN, ARBEIT DES FRIDERICUS UM 1180.

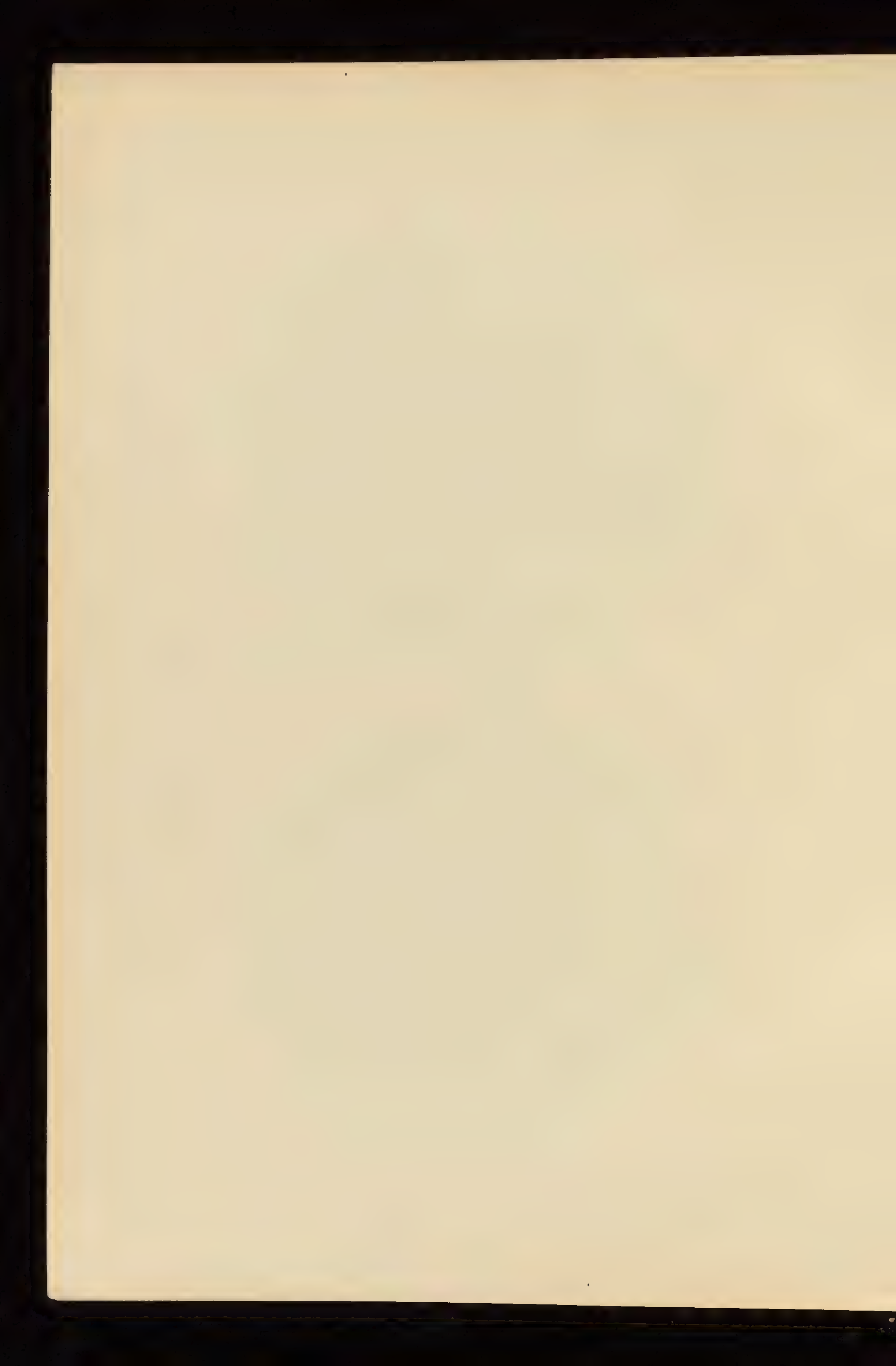






Farbenlichtdruck v. Martin Rommel & Co. Hofkunstanstalt, Stuttgart.

MAURINUSSCHREIN IN KÖLN, ECKPFEILERPLATTEN VON FRIDERICUS UM 1180.







Farbenlichtdruck v. Martin Rommel & Co., Hofkunstanstalt, Stuttgart.

MAURINUSSCHREIN IN KÖLN.
ECKPFEILERPLATTEN VON EINEM SCHULER DES FRIDERICUS NACH 1180.





Farbenlichtdruck v. Martin Rommel & Co. Hofkunstanstalt, Stuttgart.

BRONZEKÄMME UND BESCHLÄGE VOM MAURINUSSCHREIN IN KÖLN,
MEISTER FRIDERICUS UM 1180.





Farbenlichtdruck v. Martin Rommel & Co., Hofkunstanstalt, Stuttgart.

ANNOSCHREIN IN SIEGBURG; SÄULEN UND GESIMSPLATTEN, KÖLN 1183.





Farbenlichtdruck v. Martin Rommel & Co., Hofkunstanstalt, Stuttgart.

ANNOSCHREIN IN SIEGBURG; SÄULEN UND GESIMSPLATTEN, KÖLN 1183.





Farbenlichtdruck v. Martin Rommel & Co., Hofkunstanstalt, Stuttgart.

ZWEI KNÄUFE DES ANNOSCHREINS IN SIEGBURG, KÖLN 1183.

EIN KNAUF (RECHTS) UND GESIMSPLATTEN VOM ALBINUSSCHREIN. KÖLN UM 1186.





Farbenlichtdruck v. Martin Rommel & Co. Hofkunstanstalt, Stuttgart.

ALBINUSSCHREIN IN KÖLN; ABGEWICKELTE SÄULENMUSTER,
VOM MEISTER DES ANNOSCHREINS, KÖLN 1186.





Farbenlichtdruck v. Martin Rommel & Co., Hofkunstanstalt, Stuttgart.

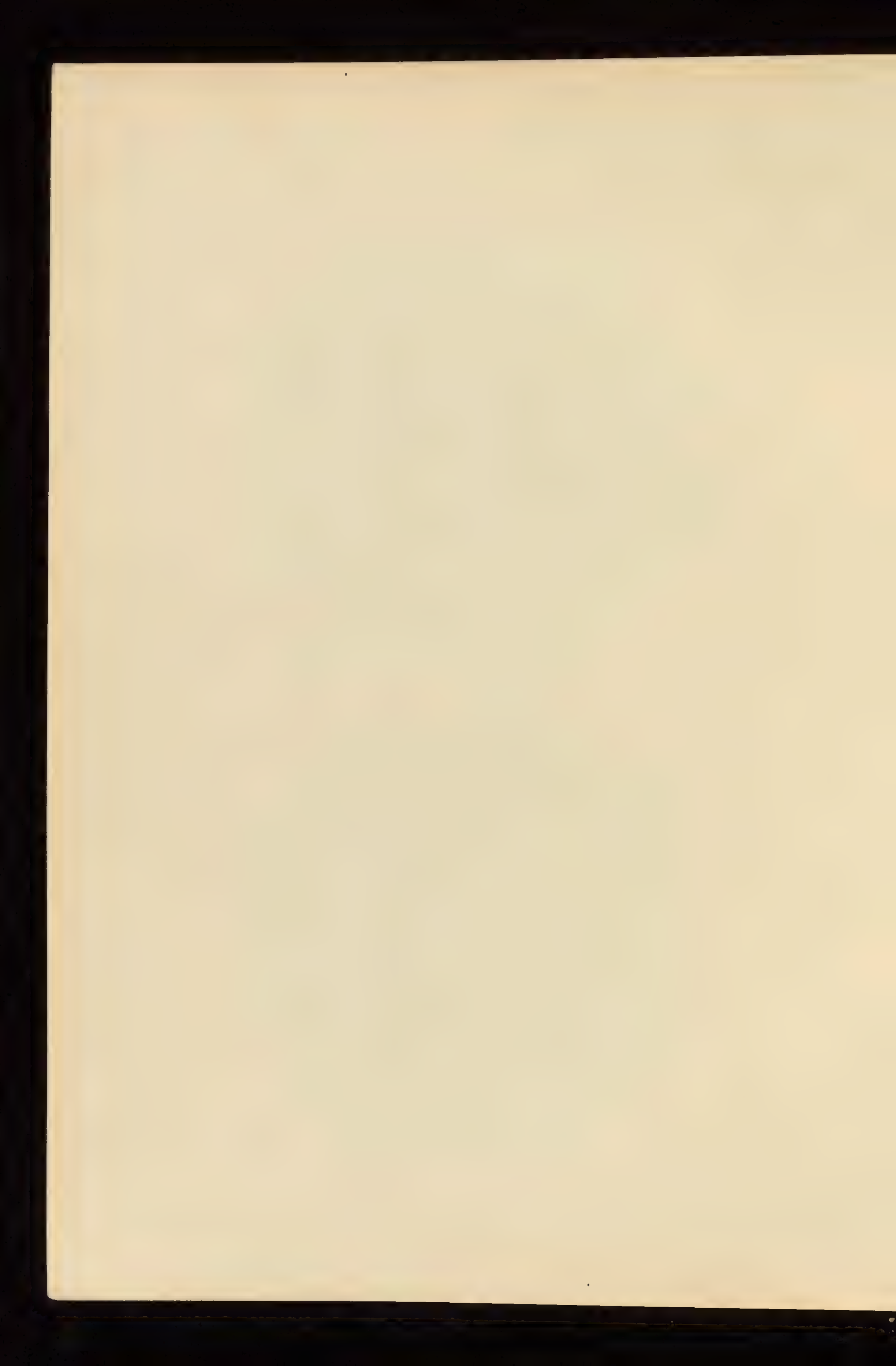
ALBINUSSCHREIN IN KÖLN. ART DES ANNOMEISTERS UM 1186.





Farbenlichtdruck v. Martin Rommel & Co. Hofkunstanstalt, Stuttgart.

ALBINUSSCHREIN IN KÖLN UM 1186.

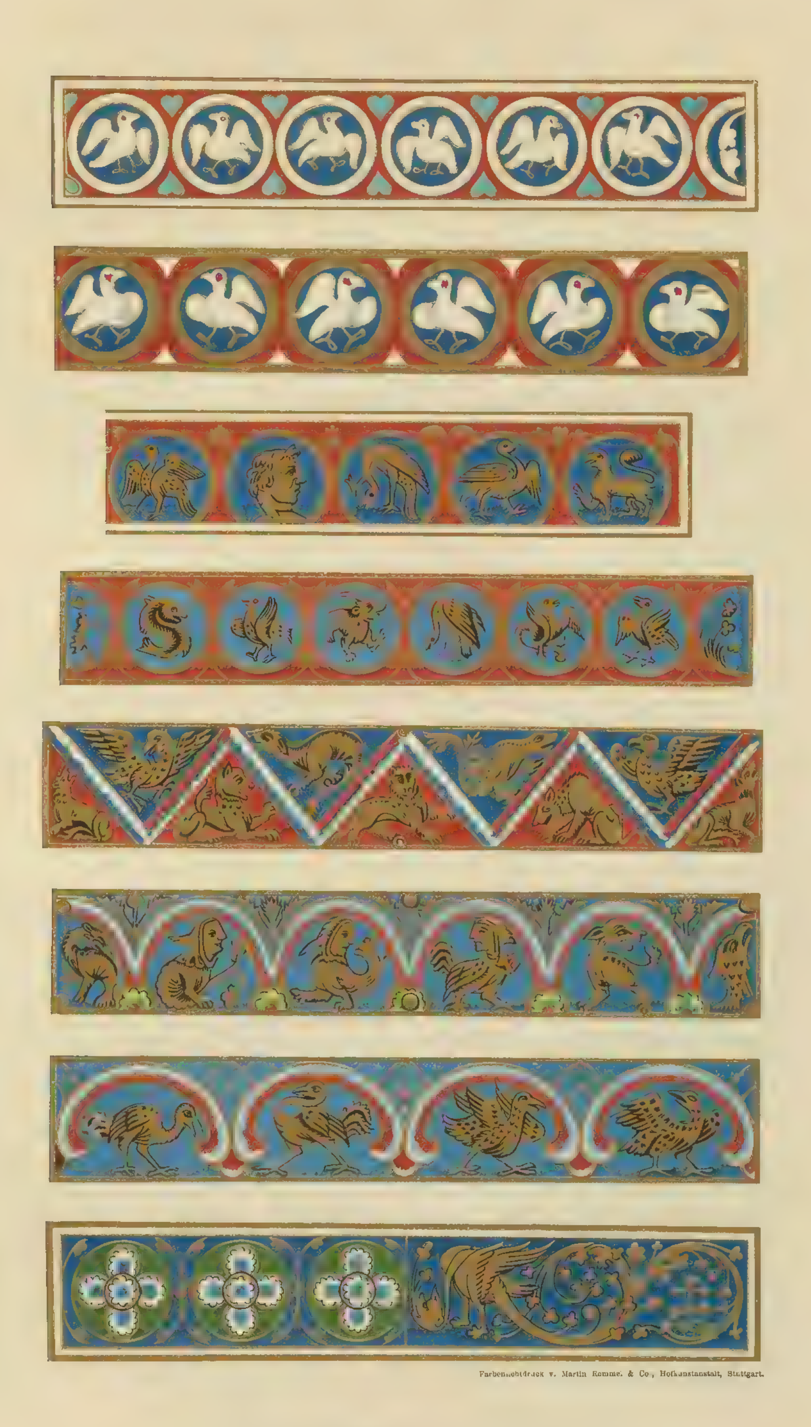




Farbenlichtdruck v. Martin Rommel & Co., Hofkunstanstalt, Stuttgart.

ALBINUSSCHREIN IN KÖLN UM 1186.





Farbenlichtdruck v. Martin Rommel & Co., Hofkunstanstalt, Stuttgart.

ALBINUSSCHREIN IN KOLN UM 1186.





Farbenlichtdruck v. Martin Rommel & Co Hofkunstanstalt, Stuttgart.

ALBINUSSCHREIN IN KÖLN UM 1186.









Farbenlichtdruck v. Martin Rommel & Co. Hofkunstanstalt, Stuttgart.

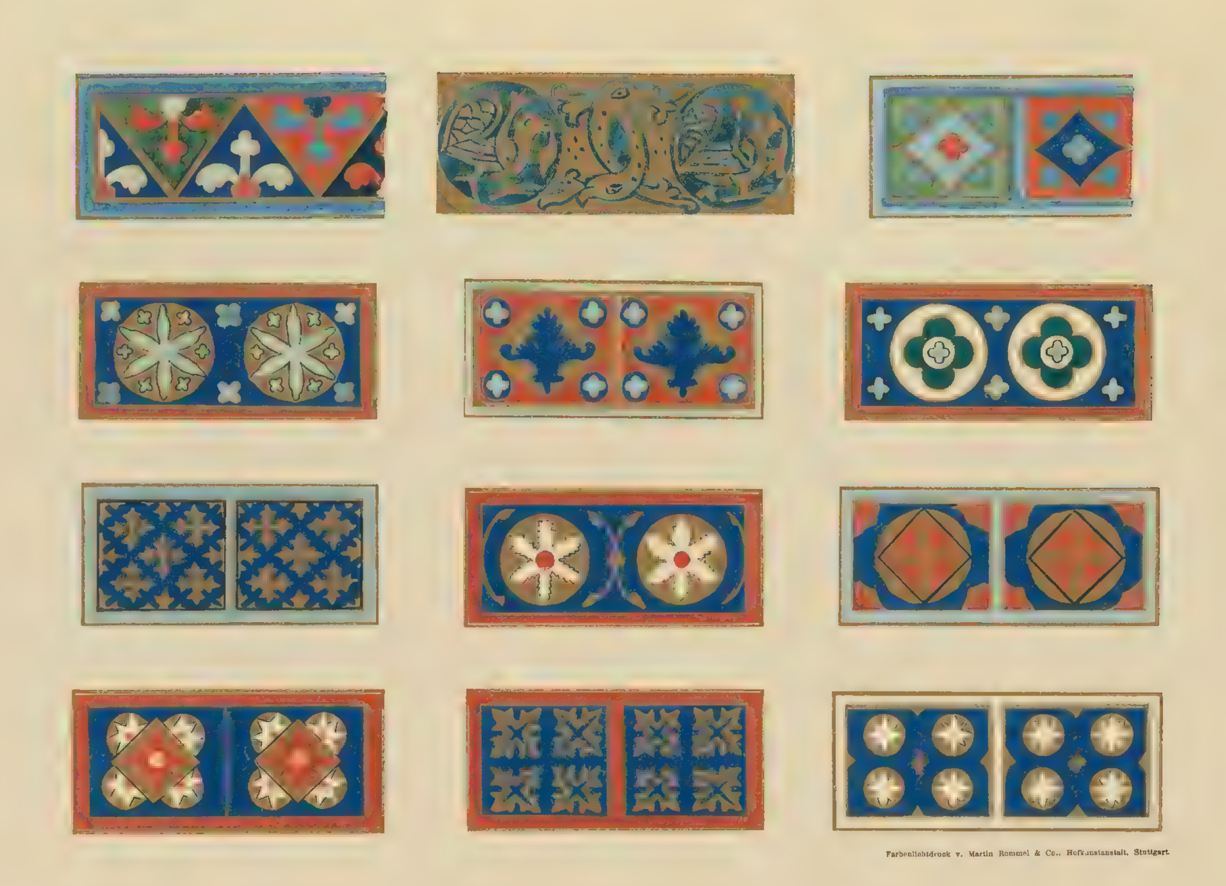
HERIBERTSCHREIN IN DEUTZ;
GESIMSPLATTEN AUS DER WERKSTATT GODEFROIDS DE CLAIRE UM 1160.





SCHMELZPLATTEN VOM EHEM. STABLOER REMACTUSALTAR DES GODEFROID DE CLAIRE, UM 1150. MUS. IN SIGMARINGEN.

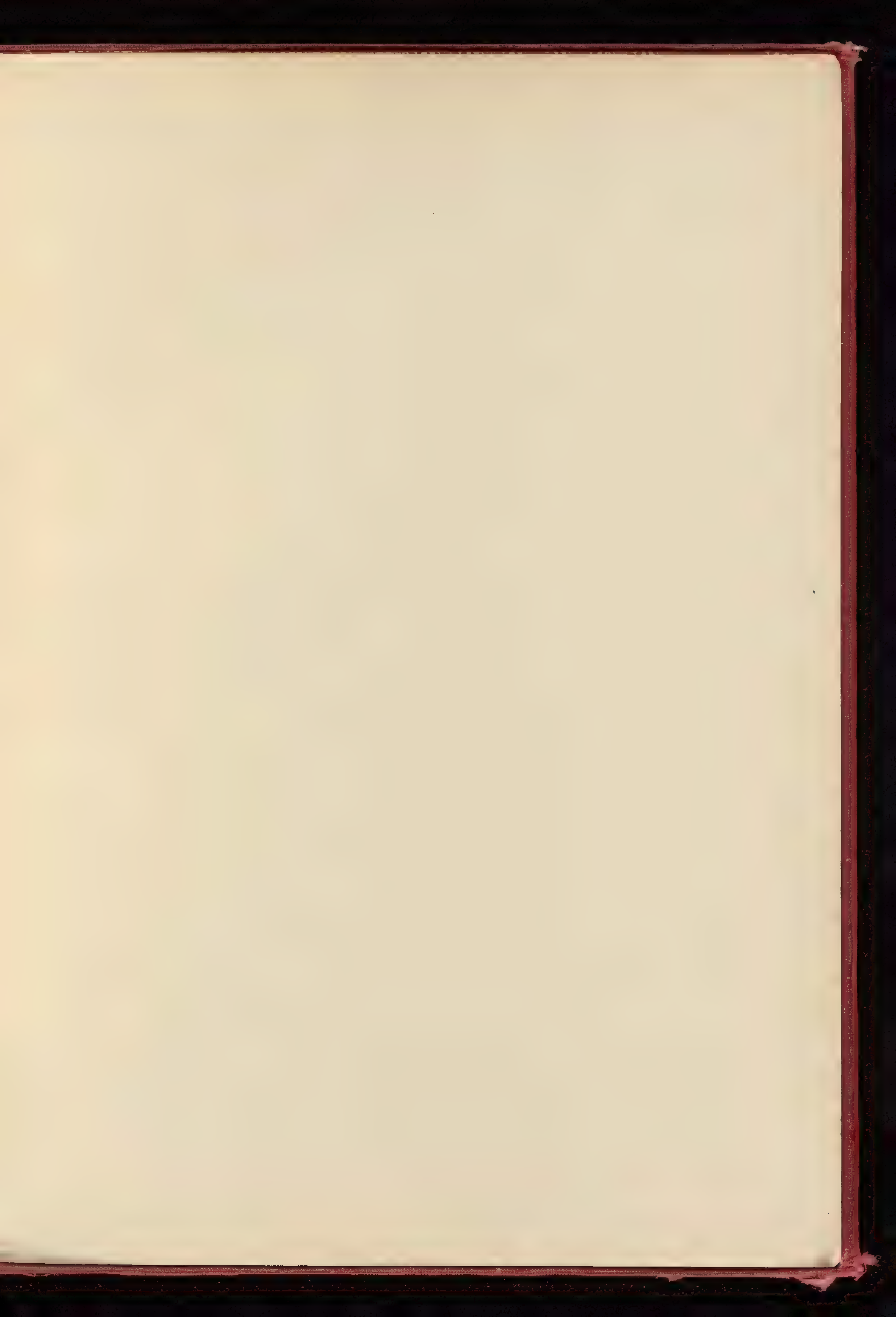


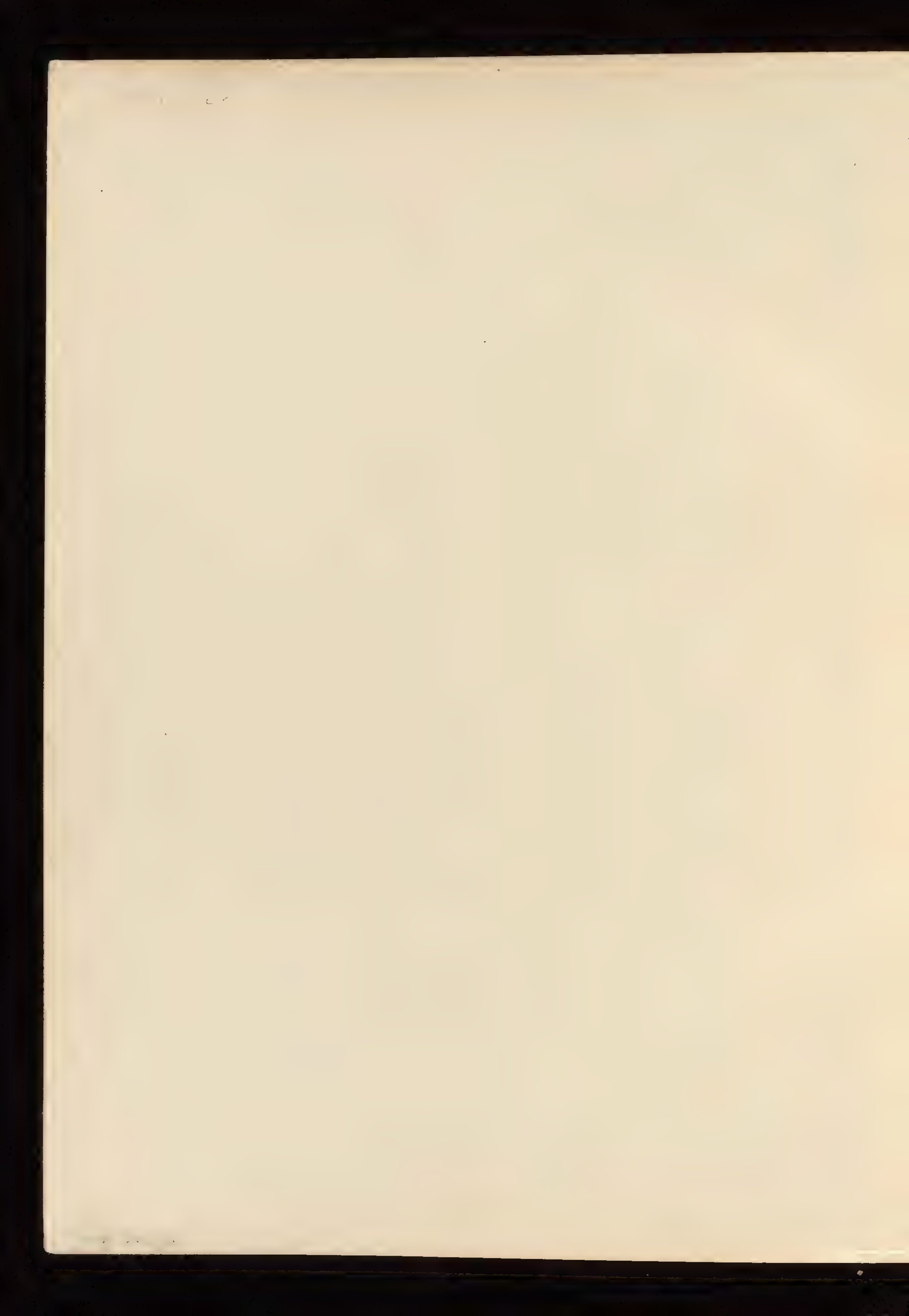


Farbenlichtdruck v. Martin Rommel & Co., Hofkunstanstalt, Stuttgart.

SUITBERTUSSCHREIN IN KAISERSWERTH; KÖLN UM 1264.








GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00928 5970

